

القاهرة

آدب • فكر • فن

المفهوم التكاملي للثقافة

القصة السينمائية

كيف عرفنا اللاشعور

مولد وصاحبه غايب

أمير مكيافلي

جولة في متاحف باريس

وداعاً لأحد عمالقة أدب الانقراض



● لوحة للثنان بول غراغوسيان ●



● القاهرة ● العدد الرابع والثلاثون ● الثلاثاء 24 سبتمبر ١٩٨٥ م ● ٩ محرم ١٤٠٦ هـ ●

● الفن ٢٥ قرشاً ●



● صورة تذكارية ● للفنان صلاح عثمان ● اكريليك ● ٥٠ × ٦٥ سم ●

إهداء 2006

ورثة الكيميائي/ محمد فاروق القران
الإسكندرية

القاهرة

روية

الزراعة ، والصناعة ، والثقافة ، كلمات وبمعان تتردد دائماً في معظم مراحل التنمية الاقتصادية والاجتماعية لدول العالم الثالث . . . وتقدم واحدة منها من الأخرى يؤثر بشكل أو بآخر على شكل النمو وبنائه وأهدافه . . . ولأن معظم واضعي خطط التنمية في هذه الدول مجرد نقلة جبين لأساليب وأهداف ومخطط مجتمعات أخرى . . . فإن ما يحدث الآن في العالم ، دليل على أن خطأ التقليد قد جعل مشروعات التنمية الكبرى في دول العالم الثالث ، بعيدة بشكل أو بآخر عن التسرع الاجتماعي لهذه الدول ، ولذا بدأت غريبة وانتهت أيضاً غريبة بدون أي تأثير يذكر على البيئة الاجتماعية لهذه البلدان .

لقد كان الانقلاب الصناعي هو بداية تحديث المجتمعات الأوروبية واستقر في وجدان المهتمين أن الصناعة هي دأبا أساس التقدم . . . ولكن أي صناعة ؟

أهي الصناعات الاستراتيجية ؟

أم الصناعات التحويلية ؟

أم الصناعات الثقيلة أم الصناعات الزراعية إلى آخره ؟

وما هي الصناعة التي يمكن بواسطتها أن يقدم مجتمع ما من القجتمات ؟ وكيف يمكن أن تكون صناعة متطورة ؟

وهل من المبدأ الاعتماع بالصناعة أيما كان نوعها على حساب الزراعة والاتاج الزراعي ؟

ما حدث ويحدث حتى الآن هو أن الاهتمام بالشروعات الصناعية ، قد جاء على حساب المشروعات الزراعية ، وتمحلت مناطق كثيرة من العالم إلى مناطق مستورقة للغذاء بمد أن كانت مصتها المصيرة في التاريخ القديم والحديث . . . أيما غلزن للحروب . . . من خلال انتاجها الزراعي الوفير . . . ومع ذلك فشلت المجاهات بتسويقها .

والآن يراهمون قضية تعتبر حديثة في العلاقات الدولية هي . . . إما التبعة المباشرة . . . وإما الموت جوعاً . . .

لأن سكان العالم الثالث وهم يزيدون على ثلثي سكان العالم أصبحوا الآن لا يستطيعون إلا ما يزيد قليلاً على عشرة في المائة من غذاء العالم ، وتركز إنتاج الغذاء في الدول المتقدمة مثل الولايات المتحدة وكندا وأستراليا ودول السوق الأوروبية المشتركة . . . والآن بدأت بوادر تراجع تأثير الضغط كمصدر أساسي للطاقة الصناعية وحل عمله تأثير الغذاء كمصدر أساسي للطاقة البشرية ، ولم تعد المسألة مسألة التقدم أو التخلف بمقاييسه الصحيحة أو الزهقة ، فهي الآن أن يسيطر الناس أو أن تفكك المجاعة بهم . . .

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. سمير سرحان
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمي
مدير التحرير
تحيات عبد الحى
سكرتير التحرير
شمس الدين موسى
المدير الفني
محمود الهنري
مجلس التحرير
د. أحمد عثمان
د. أمية كامل
د. سامية أسعد
د. عبد القادر كاوي
د. عبد القادر محمود
د. مازي تيز عبد المسيح
د. ماهر شفيق فريد
د. محمود فهمي حجازي
هاني الحلواني
مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوي

الأسعار

السودان ٩٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال -
سوريا ٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - العراق ١٠٠٠
٤٠٠ ق.ف - الكويت ٤٥٠ درهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً -
لبنان ١٠٠٠ درهم - المغرب ٦٥٠ سنتاً -
لبنان ٦٥٠ سنتاً - الكويت ٤٥٠ درهم -

الاشترابات

مصر الاشتراكية المستوى ٥٢ عمداً في جمهورية
مصر العربية خلال عشر جديها مصرياً بغيره
العادي وفي ذلك الصعيد المصري
والاقتصادي والبيئتين تلاقون بوضوح أو ما
يخالفه بغيره الجوى وفي مختلف أنحاء
العالم تلتقي وتلاقون وتلاقون بغيره الجوى
والجديد تصد بغيره الجوى في
بعضها المصرية العامة للكتاب ج. م. ع. نقلاً
أو بغيره الجوى أو بغيره الجوى أو بغيره الجوى
المصرية العامة للكتاب - كوريش النيل -
القاهرة وتختلف رسوم البريد المسجل على
الأسعار الموضحة



المفهوم التكاملي للثقافة

يوسف ميخائيل أسعد

يستخدم لفظ ثقافة حادة بمعنىين متباينين: معنى مصغر، وأخرى أنثروبولوجي. فالثقافة بالمعنى المصغر تعني كما يقول المفكرون العرب أن يأخذ المظف من كل شيء بظرف. فالظف وفق هذا المفهوم يبرف من كل شيء خلاصته أو زبدته. أما الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي فهي مرادف لمعنى الحضارة. فثقافة الشعب تعني قواه البدنية والروحية وقيمه وعاداته وتقاليدته وما يستخدمه من أشياء. ويتبين آخر فإن الثقافة بهذا المعنى الأنثروبولوجي تتضمن دخلة الشعب وخارجيته على السواء، أو قل إنها تتضمن روح الشعب وجسده وما يحيط بذلك الجسد من أشياء يستخدمها فيفيد منها أو يهدمه بالضرر فيها بهيئة.

ولسنا هنا بصدد تناول هذا المعنى الأنثروبولوجي للثقافة، بل بصدد المعنى الأول الخاص بالشخص الإنسانية التي يمكن أن ننسبها بأنها شخصية مثقفة. ذلك أن لنا بعض الحضارات على الأجزاء بالمفهوم العربي للثقافة، وبالتالي لولنا نعرض على تعريف المظف بأنه الشخص الذي يأخذ من كل شيء بظرف. أما محفظاتنا فإنما تتحدد فيها بل: أولاً - إن تعريف المظف بأنه الشخص الذي يأخذ من كل شيء بظرف ربما كان له ما يسره في عصور بعيدة كانت مبادئ المعرفة الإنسانية فيها محدودة. ولكن العلوم والمعارف والفلسفات التي تتوالى وتتنوع وتتدفق، تجعل من المستحيل على أي إنسان مهما كان مهياً للمعرفة أن يلم بظرف من كل ميدان معرفي. وما يلازم من بعض منطقياً - كالقول مثلاً - أنه كان يلم بكل العلوم، وإما هو من الميائات التي لا تحتاج إلى دحض أو تفنيد.

ثانياً - إن تعريف العربي للثقافة يقول ضمناً إن الشخص الذي يعرف، يستطيع بالتالي أن يبين من معرفته. وهذا يتنافى للثقافة. فصناعة تلقى المعرفة واستيعابها مبادئ كل الباليين من صناعة الإنبات والتعمير والعمرق إلى الآخرين الذين يتلقون عنه، سواء من طريق الكلام الشفوي، أم عن طريق الكلام المكتوب. والأمر هنا لا يختلف كثيراً من الفرق بين

الشفوي للألحان، والمصغر من الألحان أو ميتكر الألحان.

ثالثاً - إن هذا التعريف المصغر ينصب على المضمون المعرفي وقد خضع تماماً عن المنهج أو عن طريقة التفكير. فكان المظف شخصية متسلخة من جلد، وليس لها إنية أو سمة ذاتية تميزها عن غيرها. فيوجب هذا التعريف لا يختلف مظف من سواء إلا فيما يتعلق بما استطاع تحصيله من معرفة تتعلق بالمجالات المعرفية البنيانية.

رابعاً - هذا التعريف العربي هو تعريف الأطفال بمعنى الكلمة. فكأن أن الأطفال قد جعل الناس في ثلاث مراتب: مرتبة الفلاسفة أو المثقفين وهم ينظرون الرأس، ومرتبة الجنود وهم ينظرون القلب وما يبيح به من عواطف وانفعالات، ومرتبة العمال المشغلين بأيديهم وهم ينظرون البطن وما تشتمل عليه من شهوات. كذا فإن هذا التعريف للثقافة قد قصر مضمونها على ما يشتمل عليه المصغ الإنسان من الكار ومفاهيم.

خامساً - هذا التعريف يستبعد من نطاق الثقافة جميع المشغلين بالفتون والمهن وجميع الفنتين وجميع المشغلين بالمعاملات الاجتماعية كالتجاسين والمصالحين الاجتماعيين، وقد قصر نطاق الثقافة على الاستيعاب المعرفي والأخذ بظرف من كل مجال معرفي.

وعلى بعد أن أبدنا هذه الحضرات الخمسة بصدد تعريف الثقافة بأنها المعرفة، أن نحدد الشروط الضرورية إلى يجب أن توافر في تعريف الثقافة لكي يكون تعريفاً تكاملياً على النحو التالي:

أولاً - يجب أن يكون التعريف الذي نلغ عليه وتأنى به بحيث يفسر تحققة في قوام التعريف المعاصر إذا ما أراء نفسه أن يكون شخصية مثقفة. ذلك أن الثقافة يجب أن تكون متاحة للطاوع كغير من الناس، ولا تستحضر عليها لغة قليلة منهم، أو بعض العبارة للأغداد نحسب.

ثانياً - أن يكون تعريفنا للثقافة متسعاً شاملاً لأنحاء والشخصيات والمناطق الإنسانية. ذلك أن تعزيب مضمون الثقافة بحيث يقتصر على الجانب المعرفي فيه

إنفلاق لباقي مقومات الشخصية، ولما يمكن أن تسع له المناشط الإنسانية وهي القومات والمناشط التي لا تقل في قيمتها عن قيمة المعرفة.

ثالثاً - يجب أن يكون تعريفنا للثقافة متعلقاً بالكيف لا بالكم، وبطريقة العمل وليس بالعمل نفسه. ذلك أن وسائل التسجيل المادية قد تقلت الأهمية الثقافية من الضامين إلى طرق سوق تلك الضامين وصيانتها.

رابعاً - يجب أن يكون التعريف التكاملي للثقافة خالياً من التحيز الذي ينحوي إليه الأدباء والفلاسفة وكل من لا هم لهم سوى التعبير عن مفاهيمهم المعزدة، وقد انحوا ينظرون إلى الواقع العمل بغيره من التعالي.

خامساً - يجب أخيراً أن يكون التعريف التكاملي للثقافة بحيث تنشئ فيه التخصصات العلمية والتقنية والظرفية، وهذا يعني أن للثقافة التكاملية أبواباً عديدة يمكن أن يدخل منها المرء إلى رحابها.

وبعد أن عرضنا هذه الشروط الخمسة التي رأينا أنها ضرورية في وضع تعريف تكاملي للثقافة، فإننا نقدم تطبيقاً لهذا التعريف التكاملي، وذلك بتصنيف الجوانب التي يضمها في نطاقه على النحو التالي:

أولاً - الجانب المعرفي: ولهذا الجانب المعرفي قوامات فرعية نتحددها فيها بل:

(أ) المذكرات الحسية المباشرة وهي تلك الصور التي تتلقاها الحواس الخمس ويتم ترجمتها بتركيز الترجمة بالفتح في ضوء المذكرات والمعارف التي سبق للمرء اكتسابها.

(ب) المذكرات: وهي إما أن تكون مذكرات إدراكية وإما أن تكون مذكرات رمزية.

(ج) الأخيلة: وهي مركبات ذهنية من الحاصلة الإدراكية والتذكارية.

(د) المفاهيم المجردة: وهي مشتقات لغوية تتحدد على الإدراك والتفكير والحيال، وتتسم بالتعميم فتطلق على شجرة - مثلاً - على أي شجرة في أي مكان أو في أي زمان.

(هـ) التفكير وهو العملية الذهنية الإيجابية التي يستطيع الفكر بواسطتها إعادة ترتيب الأفكار وإقامة علاقات جديدة بينها، وحل المشكلات الذهنية أو الظرفية أو الواقعية.

ثانياً - الجانب الأدائي وهو يتضمن ما يأتي:

(أ) المهارات الحركية كالمساحة والرمز والجري.

(ب) المهارات اليدوية كالكتابة على الآلة الكاتبة والآلات الحاسبة واستخدام الآلات.

(ج) المهارات الفنية كتلك المهارات التي تدخل في أداء الرسم والنحت والعزف على إحدى الآلات الموسيقية.

(د) أسلوب العمل أو التقني: كها هو الحال في حياكة الملابس أو الطبخ أو ممارسة أجد الأعمال.

(هـ) التجارب العلمية وذلك بالتجريب على المواد أو الفرضيات ثم التحقق منها بالتجريب على المواد أو الأحياء.

في هذا العدد

أدب

دراسات

- ١٤ (أدب الأنقاض في ألمانيا) د. أحمد كامل عبد الرحيم
٢٠ (النقد الأدبي .. اللغة والبرج) د. سمير حجازي
٢٧ (القصة السيمالية) يوسف الشاروق

إبداع

- ١٠ (ثلاث أغنيات للشراخ : قصيدة) صابر عبد الغني
١١ (مهلك يتولأ للبلد : قصيدة) نصار عياد
١١ (المعنى : قصيدة) عجوب موسى
١٢ (حاملة الصباح : قصة) أحمد محمد حيلة
١٧ (الحذاء في رأس رجل : قصة) محمد جابر غريب
(المدينة القصية : قصة من الأدب الأمريكي)
٣٠ جون بويدياك - ترجمة : عبد الحميد سليم
(الحذف : قصيدة من الشعر الإيطالي)
٤٢ تلسون موريريجو - ترجمة : محمد طنطاوي

فنون

- ٢٤ (معارض باريس) محمود بلشيش
٣٦ (موداد وصاحبه غليب) حسن عطيه

فكر

- ٤ (المفهوم التكامل للثقافة) يوسف ميخائيل أسعد
٦ (فلاسفة الفكر المعاصر) مكياجيل) د. مصطفى الشار
٣٢ (ليسنج) د. كمال رضوان
٤٠ (كيف حررنا اللاشعور) د. عبد الرؤوف ثابت

أجواب

- ٣ (رواية)
١٠ (وبني الشعر) وليد منير
١٦ (حكايات من القاهرة) عبد المنعم شمس
١٨ (رسائل يوهانس) أحمد سويلم
٢٣ (قراءة تشكيكية) محمود الحفاني
٤٤ (مناقشات)
٤٥ (إنتاج تحت الأضواء) شمس الدين موسى
٤٦ (حوار مع القارئ)

لوحات فنية

- ٢ (صورة تذكارية) للفنان صلاح حنان
٤٧ (حازف الرابية) للفنان محمد رزق

اللوحات المرافقة للمواد المنشورة للفنان الراحل عبد الهادي الجزار

ثالثاً - الجانب التصويري وهو يتضمن ما يأتي :
(أ) الحركات والإيماءات التي تعبر عن الفعل أو عاطفة أروحية .

(ب) الكلام المنطوق وهو ما يكتبه المرء من قدرة على التعبير اللفظي باللسان سواء بلغة ولهجة اليقة المحلية التي ينشأ بها تلقائياً ، أم بلغة ولهجة أجنبية نتيجة الاحتكاك المباشر بأهلها الناطقين بها لفترة طويلة أو نتيجة التعلم بإحدى المدارس الأجنبية عن قصد وروية وإرادة .

(ج) الكلام المكتوب وهو إما أن يكون بالتصوير اللفظي ، وإما أن يكون بالتصوير الرقمي ، وإما أن يكون بالتصوير الرمزي كلفة الجيز ، وكذا هو الحال بصدد التعبير بالأشكال الإيضاحية والرسوم الكاريكاتورية .

رابعاً - الجانب العلائقي وهو يتضمن ما يأتي :
(أ) القدرة على إقامة علاقة شخصية مع شخص من نفس الجنس .

(ب) القدرة على إقامة علاقة شخصية مع شخص من الجنس الآخر
(ج) القدرة على إقامة علاقة شخصية مع مجموعة من أفراد نفس الجنس .

(د) القدرة على إقامة علاقة شخصية مع مجموعة من أفراد الجنس الآخر .

(هـ) القدرة على تشكيل مجموعات من الأفراد وقيادة تلك المجموعات لتحقيق أهداف معينة .

خامساً - الجانب، التقني وهو يتضمن ما يأتي :
(أ) القدرة على تدفق الجمال في الأشياء المنظورة وذلك بالوقوف على النسب المتعلقة بالألوان والأشكال والأطوال والمساحات والأحجام والحركات .

(ب) القدرة على تدفق الجمال في الأصوات سواء كانت أصواتاً أدبية أم أصواتاً حيوانية أم أصواتاً طبيعية (غير المياه مثلاً) أم أصواتاً موسيقية كالألحان .

(ج) القدرة على تدفق الجمال في المشتمومات أو المنطوقات أو المجموعات .

(د) القدرة على التدفق الأخلاقي وذلك بالإحساس التقني لما هو خير وما هو مناسب في الفكر والقول والتصرف .

(هـ) القدرة على تقييم الأشياء من حيث قيمتها المادية أو من حيث قيمتها المعنوية .

وبعد هذا العرض السريع للجوانب التي يضمها التعريف التكامل للثقافة ، فإننا ننبه أخيراً إلى ما يأتي :

أولاً - إن الشخصية المثقفة لا تستغني بحال عن أي جانب من هذه الجوانب الخمسة التي عرضنا لها آنفاً .

ثانياً - هناك تداخل وتفاعل بين هذه الجوانب الخمسة ، فليس هناك انعزال أو انفصال لجانب منها عن باقي الجوانب ، كما أنه لا يمكن الإغضاء ببعض من هذه الجوانب والإغضاء عن الباقي منها .

ثالثاً - لا تنمي ضرورة توافر الجوانب الخمسة بالشخصية المثقفة أنها تكون متوافرة لنسباً بالتساوي ، بل من المحتمل أن يبرز المرجح أن يتفوق أحد الجوانب لديها على باقي الجوانب الأخرى ●

أَمِيرُ مَكِّيَا فَا لِي

د. مصطفى النشار

الأخرى لضمها، ومن ثم توحيد إيطاليا. ولقد رأى مكيا في حفيد أسرة المديشي - زرعاً كان هذا محاولة للتغلب إليه ليمود إلى الأضواء من جديد. هذا الأمير المنتظر، فكتب مؤلفه « الأمير » وأهداه إليه ليكون هادياً له ومرشداً في تحقيق ذلك. ولقد اتضح في الكتاب صدى خبرة صاحبه بشئون السياسة والحكم في أوروبا، كما عبر عن مدى إلمامه بتعقيدات الواقع السياسي وضرورة تجاوزه، أي تجاوز التجزئة إلى الوحدة، وتجاوز الاضطراب إلى الاستقرار.

ولقد كان هذا الكتاب هو السبب في شهرة صاحبه وسوء ظلمه في آن واحد، مع أن له مؤلفات أخرى - كان أشهرها « المطارات » و « تاريخ فلورنسة » وقد اشتهر من بين أفكار مكيا في السياسة المدنية فكرة : « إن الغاية تبرر الوسيلة »، التي استخدمت باستمرار أسوأ استخدام، واستندت في الاستشهاد في كل موضع يريد به التسلل وصف الدماء والحيل والتدبر والخيانة في السرك والأخلاق، لدرجة أن مكيا في النهاية أصبحت تحمل من العنان الكثير ما تحمله كلمة الشيطان من معان شريرة.

وكان ذلك من خلال تفسير المبراة السالبة على أنها تمنح أن المهم هو الوصول إلى الغاية المنشودة للشخص أو للحاكم دون الاهتمام بتلك الوسيلة التي تمكن من الوصول إلى هذه الغاية. وهذه الوسيلة المكيا في النهاية فقام على أنها وسيلة شريرة لا أخلاقية. وقد تكون هذا الفهم الشائع ظل من الخلق إذا ما عرفنا أن من أبحار الزوايا في فلسفة مكيا في السياسة إيمانه بضرورة فصل الحكم السياسي عن الأخلاق. ولقد نجح فعلاً في تحقيق هذا الفصل وكان ذلك من أهم إضافاته لعلم وفلسفة السياسة حيث إن الفلسفة السياسية القديمة لم يكن فلاسفتها - من الشرقيين القدماء ككونفوشيوس واليونانيين كأفلاطون وأرسطو - يفصلون بين السياسة والأخلاق، بل كانوا يعتبرون أن كليهما امتداد للأخر، فالحالسي يجب أن يكون فاضلاً، والرجل الفاضل يجب أن يكون على قمة مؤسسات الدولة السياسية.

ولكن هل كان مكيا في يقصد ذلك الفهم الشائع والذي تسبب في تلك الشهرة سيئة السمعة له؟؟ الحق أن مكيا في لم يكن ينادي بأن الغاية تبرر الوسيلة بمعنى أن على الأمير أن يصل إلى الحكم بأي وسيلة شاء، وإنما كانت قضيته الأساسية هي تعديل الطرق المقبولة فعلاً من الأمراء لارتقاء إلى الحكم، وكان يضرب الأمثلة التاريخية العديدة على تلك الوسائل التي اتبعتها فعلاً. وكانت تصانم مكيا في إلى الأمير هادياً في كل تلك الأحوال أن يحاول كسب رضا الشعب، لأن كسب الشعب إلى جواره هو من الأهمية بكان، إذ أن صداقة الشعب والوصول إلى الحكم من طريقها أفضل من صداقة النبلاء والوصول إلى الحكم من طريق مصانمتهم.

فالوصول إلى الحكم عن طريق هؤلاء النبلاء - أي كانت صورة ذلك - قد يكون سهلاً في بعض

بعد انقضاء ثلاثة عشر عاماً من مشاركته في الحكم، حينما جاء الجيش الفرنسي من جديد إلى فلورنسة واضطر أهلياً - تحت ضغط الفزع والخوف - إلى استدعاء آل مديشي، وخرج مكيا فيلبي بدوره متخياً من مدنته، لأنه كان يتاصر الجمهورية وكان عادماً أميناً لها.

ولقد كان هذا الخفي، ورغم ما عانى فيه من ضائقة مالية، هو السبب الذي مكّنه من التفرغ للتعامل في أحوال إيطاليا المتقسمة إلى إمارات كل منها تحت دولة مدنية مستقلة، وتشنج بينها الصراعات والحروب. وتكون في السبيل إلى توحيد هذه الإمارات وتكثيف تكوين إيطاليا المتحدة!!

وانتهى إلى نتيجة هي أن السبيل إلى ذلك هو أن يتولى أحد الأمراء الأقوياء من ذوي الأصل العريق والمغل الراجع قيادة إمارته القوية واجتياح الإمارات

في عام ١٤٦٩ ولد نيكولو مكيا في فلورنسة، لأب يعمل عامياً مشهوراً بين مواطنيه، لأسرة توسكانية عريقة. وقد أتاح له تلك النشأة أن يشترك اشتراكاً فعلياً في حياة مدنته السياسية المضطربة، فقد عاصر مرحلة ازدهارها على يد الأمير المديشي، الذي أطلق عليه الفلورنسيون لورنزو العظيم، كما عاصر احتلالها على يد الملك شارل الثامن ملك فرنسا، كما عاصر حكومتها الثيوقراطية الدينية التي أقامها سافونارولا، والتي انتهت بإعدامه وأحرق جثته عام ١٤٩٨. وقد انتخب مكيا فيلبي - آنذاك - سكرتيراً للمستشارية الثانية لجمهورية فلورنسة التي تشرف على الشؤون الخارجية والعسكرية، مما مكّنه من أن يكون من واضعي السياسة ومن مخططيها لدرجة أنه مثل بلده في أربع وعشرين مرة دبلوماسياً لدى فرنسا وإنجلترا وروما. ولقد حدث تطور خطير في الموقف السياسي





إنه يعتقد أن أي شيء في الدولة يستمد من قوتها ؛ فالقوة هي المحور الأساسي الذي تدور حوله نظرياته السياسية العلمية ؛ وهو يعبر عن رأيه بوضوح وبساطة حينما يقول : « عندما تنظر الدولة إلى السلاح الكافي ، تعتمد القوانين الجيدة ، وعندما تكون جميع الدول مسلحة قام التسلسل تكون جميع قوانينها جيدة » (ف ١٢ - ص ١١٧) . فلاحظك إذن ، في أنه كان يعتبر أن نواة الدولة هي القوة . ولأشكك عند الكثيرين من دارسي ميكائيل - مثل كريستيان هاوس - في أنه كان أقرب إلى الواقعية وإلى الواقع السياسي عندما اعتبر أن الدولة قوة توسعية ديناميكية من كثيرين من مفكري القرنين التاسع عشر والعشرين ، وهو بهذا الاعتبار أكثر عصريّة من هؤلاء . ولكنه من ناحية أخرى يبعد عن تلك العصريّة حينما يتمسك في مؤلفات تلك المأثورة التاريخية التي تدعي الجمهورية الرومانية ؛ فقد حفر في دوما على مثله السياسي الأعلى فكانت ترمز في رأيه إلى ذروة ما حققه الإنسان ، وهي غير ما ابتكره الإنسان من أنواع الحكم وعصوره .

ومثل أي حال ، فقد كان إعجابيه بالجمهورية الرومانية نابعا من إعجابيه بقوتها ، تلك القوة التي خلفت أعظم القوانين في التاريخ ، إذن ، لقد اتهمت القوة السياسية والعسكرية على القانون ، ليعلمه عكسا في صياغته ، طغيا في شموله واتساعه ، ثمّابا من قبل الجميع .

يرى ، وأن من الضروري لكل أمير أن يكسب صداقة شعبه وإلا فإنه لا يجد أي ملجأ له في أوقات الشدة والصاعقة (ف ٩ - ص ١٠٦) . ومن جانب آخر لم يكن ميكائيل يدعو الأمير مطلقا إلى أن يصل إلى الحكم بأي وسيلة كانت لأن من الوسائل ما يرفضه ، فهو - على سبيل المثال - يرفض أن تكون الشفاعة والحلقة وسيلة لذلك ، فهو يقول : « لا يمكننا أن نطلق القضية على من يتل "تواشيتا" ويترن "الشتات" » ويتشكر لعهوده ويتخل عن الرحمة والدين . وقد يستطيع المرء بواسطة هذه الوسائل أن يصل إلى السلطان ، ولكنه لن يصل عن طريقها إلى المجد ، (ف ٩ - ص ٩٨) .

وقد اعتبر ميكائيل أن معيار قوة الدولة هو قوة شخصياتها وقوة حاكمها إلى جانب تنمعه بحسب شعبه وحرصه على إقامة هذا الحب ، إذ « لا يمكن لأي إنسان أن يجامع تهما لذلك الأمير الذي يملك مدينة متعة ، والذي لا يعرض نفسه لكرهية رعاياه ، (ف ١٠ - ص ١١١) ، وليس من السهل الهجوم على رجل أجاد الدفاع عن مدينته وقابله رعاياه بالحب » (ف ١٠ - ص ١١٠) . ولكن الأمر عند فيلسوفنا يبدو بوضوح حينما تتعامل من أي الشئ هو الأفضل في الوصول إلى الحكم والإبقاء على وحدة الدولة باستمرار . هو كل قوة الحاكم وقوة الدولة لم الحب المتبادل بين الشعب والحاكم ١٩

الأحيان . لكن كرسى الإمارة في هذه الحالة سيكون من الصعب الحفاظ عليه ، لأن النبلاء سيحاولونه - حينذاك - كائنا د له ، ويستيب بينه وبينهم - دائما - الصراع على السلطة . فميكائيل يقول في الفصل التاسع من « الأمير » في معرض حديثه عن « الإمارات المدنية » - التي هي أقرب الإمارات التي يتحدث عنها عما نسميه اليوم بالحكومات الديمقراطية على اعتبار أن المواطن في تلك الإمارات لا يرتفع إلى مرتبة الإمارة (الحكم) إلا عن طريق تأييد رفاقه ومواطنيه وليس عن طريق الحظ أو الجريمة أو العنف أو الخديعة كما يحدث في الإمارات الأخرى - يقول : « إن هدف الشعب أنبل من أهداف النبلاء ، فهو لا يريدون أن يظلموا ، وأولئك يريدون مجرد وقاية أنفسهم من ظلم الآخرين . ومن واجبنا أن نقول - أيضا - إن الأمير لا يستطيع حياة نفسه من شعب ناظم عليه بالنظر إلى كثرة عدد أفراد الشعب ، ولكنه يستطيع أن يحمي نفسه من عداة النبلاء لأهم قلة ، وأن أسوأ ما ينتظره الأمير من شعب ساحط عليه أن يتخل هذا الشعب عنه ، (انظر الترجمة العربية لخيرى حماد ، نشرة بيروت ، الطبعة ١٢ ، ٩٥ - ص ١٠٤) .

ولا يعني ذلك أن من مصلحة الأمير أن يكسب شعبه ليجرد أنه يفضلته سيحافظ على كرسى الحكم ، وإنما لأن الأمير لن يجد له أي ملجأ يلجأ إليه في ظل أي ظروف صعبة تمر به إلا للشعب ، فميكائيل

أن يكسبها بقوات سواء والفا من أن النصر الذي يتحقق بفضل القوات الأجنبية لا يمكن أن يعتبر نصراً (ف ١٣ - ص ١٢٧) .

ويؤكد ميكائيل نظريته تلك في القوة بالتكيد على الأمراء (الحكام) بأن يشغلوا مطلقاً عن تعصيد قواتهم وتقوية جيوشهم الخاصة والمداومة على التدريب والإكثار من دراسات التطوير هذه القوات ولأسلحتها في أوقات السلم بحيثية أكثر منها في أوقات الحرب ، لأن فقدان الإمارة مرتبط دائماً كسبا بدلاً على ذلك استقرار أحداث التاريخ السابقة - بالتشال الأمراء بالتفرغ والرخاء أكثر من انشغالهم وتفكيرهم بتطوير السلاح وأمر الجيوش .

وكان ميكائيل هنا يكرر نظرية ابن خلدون في العصبية ؛ فرغم اختلاف متعلقاتها ومصطلحاتها ، إلا أن كليهما يرى في القوة سر قيام الدول والحفاظ عليها ، ويرى أن الانشغال بالتفرغ والرخاء سر إهيارها .

ولقد كان ميكائيل يعرف حق المعرفة أنه إذا يتحدث عن نظرية ينكرها الكثيرون من معاصريه ، بل لا يكادون يفكرون فيها ؛ فقد كان المروض والمقبول من أفكار وفلسفات سياسية جميعها فلسفات مثالية بعيدة عن دراسة الواقع والتعبير عنه بصراحة ووضوح ، ولذلك فهو يقول مؤكداً واقعية غير مسبقة - اللهم إلا عند فيلسوفنا العربي الفد ابن خلدون - ؛ « إن أرى أن من الأفضل أن أمضي إلى حقائق الموضوع بدلاً من تناول خيالاته ... رن الطريقة التي نجاها تختلف كثيراً عن الطريقة التي يجب أن نعيش فيها ، وأن الذي يتنكر لما يقع سعيًا منه وراء ما يجب أن يقع ، إنما يتعلم ما يؤدي إلى دماره بدلاً من أن يؤدي إلى الحفاظ عليه » .

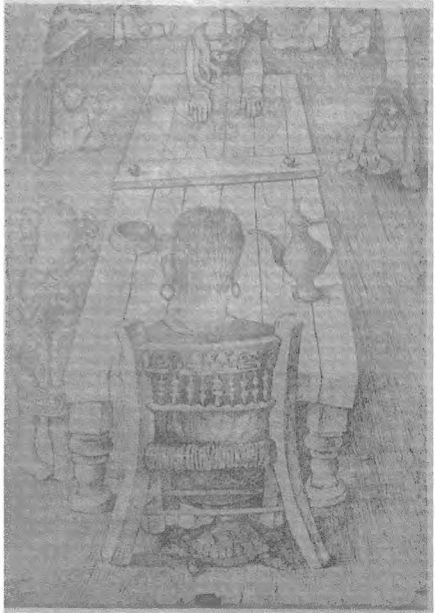
ولقد حقق ميكائيل أقصى قدر من الواقعية في عرض آرائه السياسية دون خشية الإيحاء بأنهم يمكن أن تلحق به من جراء هذه الجراءة الشديدة ، وتلك الشجاعة التي تحمل بها في عرض تلك الآراء . وكان من أهم الموضوعات التي تعرض لدراستها من هذا المنطلق موضوع صفات الحاكم (أو الأمير) ، حيث عرض للتناقض بين الصفات الأخلاقية فلاسك في رأي ميكائيل - أن جميع الناس ترى أن يتمتع الأمير بكل صفات الطيبة والحيوية ؛ إذ يجب أن يكون كريماً متحرراً ، رحيماً ولدياً بمعهوده ، شجاعاً نقياً طاهراً ، صريحاً متديناً .

ولا كان من المستحيل أن يكون الأمير متمتعاً بكل هذه الصفات الحيرة جميعها لأن الأوضاع الإنسانية لا تسمح بذلك ، « فإن من الضروري - في رأيه - أن يكون الأمير من الصافة والفضة . بحيث يتجنب الفضائل الخفية على تلك الخائب التي قد تؤدي به إلى ضياع دولته وأن يبقى نفسه ما أمكن من تلك التي قد تؤدي إلى مثل هذا الضياع على أن يجارها دون أي تشهير إذا لم يتمكن من التخلي عنها . وعليه ألا يكتسب بقوقع التشهير بالنسبة إلى بعض الخائب إذا رأى أن

أمام الأصدقاء ، ويتصف باليمين أمام الأعداء (ف ١٢ - ص ١١٨) . ولا أرف تحليلاً أدق ولا أعمق من هذا التحليل للميكائيل لخدائل جنش المرتزقة وطيته وعدم جنوده للدولة أو للحاكم .

ومن تلك القوات ما يسيه بالقوات الإضافية وهي قوات الجار التي قد يستدعيها الأمير لمساعدته وهي تشبه في عدم جدواها قوات المرتزقة ؛ فهي إذا خسرت فالمتسعين بها هو المهزوم ، وإذا انتصرت فقد خدا المتسعين بها أسيرها . (ف ١٣ - ص ١٢٥) . ولذلك فهو ينصح الحاكم لي حاكم بالاشتئين بقوات غيره لحمايته أو الدفاع من دولته « فالأمر المائل يتجنب تلك القوات ويؤثر أن يجسر المارك بقواته على

ومن هنا فقد ترك ميكائيل الحديث عن القوانين وفضل أن يركز حديثه عن الأسلحة (وهي سر القوة وعلمتها) ، فطالما أن القوانين جيدة تنوفر حين تنوفر الأسلحة القوية ، فالأولي يبعث إذن ، هو الأسلحة . ولقد خصص جانباً كبيراً من كتابه « الأمير » لدراسة الأشكال المختلفة للجنذ وهم أسلحة الدولة في ذلك العصر - ؛ فمفهم المتطورة ومفهم المرتزقة . وهو يفضل أن يكون جنذ الأمير خاصة به وليسوا مرتزقة لأن الأخيرين و قوات غير مجدية وهي تنطوي على الخطورة ، إذ أن أحد الأمراء لو اعتمد في دعم دولته على قوات المرتزقة فلن يشعر بالاستقرار أو الطمأنينة ، لأن هذه القوات مجردة وطموحة ، ولا تعرف النظام ، ولا تحفظ المهود والمواثيق ، وهي تتظاهر بالشجاعة





لا سبيل إلى الاحتفاظ بالدولة بدونها . إذ أن التمسق في درس الأمور يؤدي إلى الشعور على أن بعض الأشياء التي تبدو فضائل تؤدي إذا اتبعت إلى مدمار الإنسان بينما هناك أشياء أخرى تبدو رذائل ولكنها تؤدي إلى زيادة ما يشعر به الإنسان من طمأنينة وسعادة . (ف ١٥ ص ١٣٦ - ١٣٧) .

لقد كان مكياڤيلي إذن ، يؤمن بنسبة الفضائل بشكل عام ، وينسبها بشكل خاص كذلك . وهذا رأى للفلسفة قديم منذ أيام السوفسطائيين اليونانيين الذين ربطوا بين السلوك وبين ما يترتب عليه من نتيجة ناعمة ، فإن كان الفعل الأخلاقي يؤدي إلى مضمة صاحبه فهو خير ، وإن أدى إلى ضرره فهو شر . وهذا ما يراه مكياڤيلي مناسباً مناسباً للحاكم ، فإن أخذنا مثلاً فضيلة الكرم التي يرى الجميع أنها صفة يجب أن يتحلى بها الحاكم ، فإن مكياڤيلي يرى - أن من أخير أن يعتبر الإنسان كريماً ، ومع ذلك فإن الكرم على النحو الذي يفهمه الناس قد يؤدي إلى إيلابك ، والإيلاب المقصود هنا هو الذي يتعلق بالحكم كما قد يتعلق بشيء على حد سواء ، فالإنسان ما يكون كرم وسخا متعلقاً دائماً لأن يتر شهو ويكثر من فرض الضرائب عليه ، وكثيراً ما يعود هذا السخا على لذة قليلة من أفراد شهو . وإذا ما شعر الحاكم يوماً بأنه يجب أن يقلل من هذا السخا (أي يقلل من ثقافته وثقلات صاحبه) ، وبالتالي يقلل من فرض الضرائب على عامة الشعب فإنه سيهت من قبل هذه الفئة بالبخيل . (وحصل الأمر بالحكم) فيما لذلك ، إذا كان يحجز عن ممارسة فضيلة الكرم دون الجوازات باستثناء أمره ، لا يعترض إذا كان حكماً صالحاً ، على تسميته بالبخيل . وسيروى الناس مع مضي الزمن أنه أكثر سخا من كانوا يظنون ، وذلك عندما يرون أنه عن طريق تقيده أصبح يكتفي بدخله ، ويؤمن ومساأل الدفاع اللازمة ضد كل من يتكبر بأشهر الحرب عليه ، ويقوم بمشاريع كثيرة دون أن يرق شهو ، ويكون بذلك كرم حقاً مع عيب أولئك الذين لا يأخذ منهم أموالهم وهم كثر للقليل ، وشجعاً مع أولئك الذين لا يهتمهم المال وهم قلة قليلة . وقد رأينا في عصرنا أن الأخلاق العظيمة يبعثها أولئك الذين يوصون بالبخيل . (ف ١٦ ص ١٣٩) .

وهكذا ينتهي مكياڤيلي إلى تفصيل البخل على الكرم ، إن كان هذا البخل سيؤدي إلى غير النعمة لكل . وهكذا الأمر عنه دائماً إلى الضرر عند ما تسميه فضيلة وما تسميه رذيلة قد يكون تعارضاً زائفاً إذا ما ربطنا بين غمارة كليهما والنتائج المترتبة على ذلك وخاصة في عالم السياسة ويؤكد مكياڤيلي هذا الأمر باستمرار ، ولغرض مثلاً آخر على ذلك ، وهو ينخلص في سؤال : هل من أخير أن يكون الحاكم (الأمير) محبوباً أو مهاباً ؟

والإجابة في رأيه تكون بسيطة ، أن من الواجب أن ينفاه الناس أن يحبوه في أن واحد ، كما كان من السهول أن يجمع بين الأمرين فإن من الأفضل أن يحبوه على أن يجمعوه ، هذا إذا توجب عليه أن يجتر بين

الأسيرين . (ومع ذلك ، على الأمير - في رأى مكياڤيلي - أن يفرض الحرف منه ، بطريقة ، يتجنب بواسطتها الكراهية إذا لم يضمن الحب ، إذ أن الحرف وعدم وجود الكراهية قد يهيران مما جئنا إلى جنبه . (ف ١٧ ص ١٤٤) .

وينخلص مكياڤيلي رأيه في هذه القضية بقوله : وهكذا فمن أخير أن تتظاهر بالرحمة وحفظ الوعد ، والشعور الإنساني النبيل والأخلاقي ، والتدين ، وأن تكون فعلاً متصفاً بها ، ولكن عليك أن تمد نفسك عندما تقتضي الضرورة لتكون متصفاً بمكسها ويجب أن تفهم أن الأمير - ولا سيما الأمير الجديس - لا يستطيع أن ينسلك بجميع هذه الأمور التي تبدو خيرة في نظر الناس إذ أنه سيجد نفسه مضطراً للحفاظ على دولته لأن يعمل خلافاً للإخلاص للمهود ، ولزلة الإنسانية والدين . ولذا فإن من واجبه أن يجعل مقفه مستعداً للتكيف مع الرياح ووفقاً لما عليه اختلافات الظروف . ولا تنكر لما هو غير إذا أمكنه ذلك شريعة أن يزل الإساءة والشر إذا ما اضطر إلى ذلك . (ف ١٨ ص ١٥٠) .

ويبدو أن إيمان مكياڤيلي بهذه القيم المتعارضة التي يجب أن يتصف بها الأمير يظهر منها ما شاء ، ويختلف سلوكه تبعاً لاختلاف الظروف التي غر به ويدولته ، قد جاء من خلال إيمانه الذي لم يمزج بسوء طوية البشر عموماً ، وأهم يصفون بالأناثية وحسب الفئات سواء كانوا حكاماً أو محكومين ، فما رغبة المواطن في تأمين حياته والابتكار من أملاكه والحفاظ عليها لا نتيجة هذه الأناثية ، وما رغبة الحاكم وسعي إلى تقوية وتوسيع سلطاته ، إلا نتيجة لهذه الأناثية وما قيام الحكومات وغرضها إلا لتحقيق تلك الرغبات المخدولة عنها ، كما أن نشأة القوانين هي للحد منها لدى الضرر وتنظيم العلاقات بين البشر .

ولاشك أن إدراك مكياڤيلي هذه الحقيقة بعد أحد جوانب آرائه الفكرية ، فقد أضحت هذه الحقيقة بعد ذلك هي حجر الزاوية في فلسفة توماس هوبز الأخلاقية والسياسية ، كما كانت ردود الفعل هذه

الحقيقة قوية عند فلاسفة السياسة من بعد مكياڤيلي وهوبز ، حيث تولدت فلسفة جون لوك الليبرالية من خلال نقد هوبز من ناحية ، وفيلسوف من ناحية أخرى . وهكذا تدفق تيار الفلسفة السياسية الغربية الحديثة منذ هذه الآراء الجريئة التي أعطاها مكياڤيلي ، وطلب لها بفضل السياسة عن الكنيسة من جانب ، وعن الأخلاق من جانب آخر .

وإن كانت البسمة السيئة قد خلعت به بعد وفاته عام ١٥٣٧ ، ومنذ نُشر كتابه ، الأمير ، للمرة الأولى على إثر هجوم الكاردينال الإنجليزي بولس poleis ، فإنه قد استمد مكانته التي تليق به منذ القرن الثامن عشر ، حيث ترجمت مؤلفاته إلى لغات العالم المختلفة ، ونال تقدير جابر جاك روسو رغم "معارضته لأرائه" ، وشهد له هيجل فيلسوف القرن التاسع عشر بالمعاصرة ، وأضحى "الأمير" من المعالم الرئيسية في تاريخ علم وفلسفة السياسة الغربيين . بل إن بعض تأكيده على النظريات السياسية فقط ، إلى أنه تجاوز ذلك فأثر تأثيراً واسعاً على مجريات السياسة العملية ، فقد درسه واستخدمه أراعه العديد من الملوك والوزراء الذين تبانت اتجاهاتهم وأهدافهم أمثال كرسيتا ملكة السويد ، وفردريك ملك بروسيا ، وسمارك . ولقد اتسمت دائرة هذا التأثير في قرنتا الحال فأثر تأثيراً ثلثاً على أنظمة الحكم التقليدية القديمة ، فقد اختارته موسوليني موضوعاً لأفروحه للذكورة ، كما كان هتلر يداوم الغرامة فيه كل ليلة قبل أن ينام . وقد كان عمده على - لئلا يفسد مصر الحديثة ، الدولة التي قربت شوكتها لدرجة أن كل القوى الأوروبية تحالفت ضد مصر - أن يخلص من الفساد على أسباب قوتها - من قرائه والمتعلمين عليه . ولقد أكد ماكين ليرنو أن لينين وستالين قد تعللوا - أيضاً - على مكياڤيلي وكتابه "الأمير" .

وإن كانت تلمت بعض هؤلاء الزعماء قد ساحت في انتشار تلك الشهرة سببه البسمة لكياڤيلي ، فإنه وراء من العمد الأولى البسمة حيث فليهم شهرة السلطان والعظمة فظلموا بحسب مبرم وأسوأ إلى العمام وإلى أنفسهم في النهاية ●

وليد منير



كان « هنري ميشو » شاعراً متفرد الموهاب ، متملذ الطموحات ، مجازفاً ، مغامراً ، حاد المزاج ، متقلب الأهواء ، عاشقاً للرحيل ، مولعاً بالتجريب على مستوى الحياة والفن معاً . كان ذا روح بوهيمية قلقة ، وكان فيما يبدو مؤمناً بقول « رامبو » إن « كل الشاعر - كمن يكون شاعراً - أن يمدد إلى اختلال بسيط ومحبوب في حواسه » .

ولد « ميشو » لأبوين بلجيكيين ، وبدأ دراسة الطب ثم قطع دراسته ، وفي عام (١٩٢٠) عمل صحافياً ، وتعرف بعد عودته إلى (بروكسل) على شعر « لوتر يامون » وشغف به ، وبدأ في الكتابة . وفي عام (١٩٢٧) أصدر « ميشو » (الشخص الذي كنته) ، واستقر به المقام في (باريس) . تحول « ميشو » فيما بعد في بلاد أمريكا الجنوبية وآسيا ، وتأثر بهذه الرحلة الطويلة تأثراً كبيراً . وبعد ذلك بعشر سنوات وبعد « هنري ميشو » نفسه مدعواً إلى الرسم ، فبدأ يرسم ويكتب في آن واحد ، وانتشل يوصف أحواله ، ورسد تجاربه الغريبة مع عالم الحمر والمخدّر .

يقول « ميشو »

أيها الشقاء ، يا فلاحى الكبير

أيها الشقاء ، اجلس

استرخ

لنستريح قليلاً أنا وأنت

استرخ ،

إنك تجدني ، غريب ، تقدم لي الدليل

أنا حطامك

يا مسرحى الكبير ، ميتاى ، ومولدى

يا كهفى الذهبى

يا مستقبل ، يا أمى ، يا أفنى الأزرق

في نورك ، يمدك ، رديك

أسلم نفسى .

تأثر « هنري ميشو » بالرمزية الفرنسية أيما تأثير ، وصدد إلى كتابة شعر له كيمناه الخاصة . إن « ميشو » يخلص في مغاور النفس البشرية ، سائراً أصنع أصفالها ، كاشفاً بذلك عن زيف قشرها الخارجية ، واصداً تفاصيلها الصغيرة الموحية ، موعلاً في دوائر انكسارها وضعفها ، مبرراً عن آلامها ومخاوفها في لغة ميتافيزيقية تشي بالميزج الإنسان المستمر ، والفلق الوجودى الدائب . إن « ميشو » يقدم لنا معرفته الخاصة عن طريق اكتشافه وللهاوية ، التي تبتلع الوجود فيقول :

ألم يكن من الممكن أن تجرى الحياة على الأرض بلا رياح

ألم لا بد أن يوتئش كل شيء دائماً ، دائماً ؟

الإنسان لا يرى إلا ما لا يهجه أن يراه . لا شيء .

ومع ذلك يرتطم الإنسان

لماذا ؟ !

ثلاث أغنيات إلى الشبلع

د. صابر عبد الدايم

- ١ -

يا شرار الرجاء رلقاً بنفسى إيا الآن تهب طوفان يسر
ثورة السج ما غشيت .. ولكن كل ما أعشى أن تبعد شمسى
وربما المقيب تنطقى شموسى وضجيج الغروب يقتل شمسى
وسموم الظلام تتردى صبايحى وأفامى الشكوك تقتل عسى
وتلال الفيوم تحجب أفقى وليلال الأسمر تبعد أنسى
ورؤى غطاطرى تصير سرابا والأمان الحان تلقى برئيسى
ولهبى العذاب يشرق قلبى ويوارى جمال يومى وأنسى
والمزاسير والشموع وبالقات زهورى وكل إغراء كئاسى

مَهْلِكٌ يَأْمُرُ لَيْلَى قَلِيلًا

نصار عبد الله

مَهْلِكٌ يَأْمُرُ لَيْلَى قَلِيلًا
مَهْلِكٌ يَأْمُرُ لَيْلَى قَلِيلًا مَهْلِكٌ
إِن مَن حَيْكُ أَهْلِكُ أَهْلِكُ
إِن مَن شِدَّةُ حَيْكُ أَهْلِكُ
إِنَّكَ يَأْمُرُ لَيْلَى إِذَا تَرَشَّفَ ...
تَهْلِكُ مَاءَ الْبَحْرِ
وَأَنَا لَا أَقْدِرُ أَهْلُكَ
هَلْ لِي ... أَن تَأْتِيَنِي مَن حَيْكُ لَحَظَاتِي ...
هَلْ لِي يَأْمُرُ لَيْلَى وَهَلْ لِي
مَعْدِلَةٌ لِلتَّفَرُّقِ لِي جَهْلِي
إِن أَجْهَلَ جَهْلُكَ
هَلْ تَدْرِي مَا قَلْبُكَ يَأْمُرُ لَيْلَى وَمَا لِي
قَلْبُكَ أَزِي أَيْدِي
وَقِي
وَأَنَا قَلْبِي مَسْتَهْلِكُ !!

المعنى

محبوب موسى

أنا عيط يدور يدور
هل نول النجى ... والنور
ولن ينضى في لوب ولو من وهم
كيف أصوغه رحلى ؟
وما من صاحب عدلى
بشاركى
ولكن نولى المغرور
بلا وحى يظل يدور
ويفتح عهده ... عهرى ... سراب غياه
أرى في كوني الأشياء
ها دور ... ومالى دور
أحيا هكذا ... كالتنوير ؟؟
بأقلا بلا ملامه ... يدور هياه
فهل من صاحب يعطى لي للمنى ؟؟

كل ما أخشى أن أراه ما إذا
وإذا أصبح الصباح غروباً
هل يسمع الغروب طول التأسى ؟؟

- ٢ -

يا شرار الرجاء لست أخشى
والأصابع لست أخشى قواها
لست أرجو الأسان في الشط لكن
فلينزج موجك العنيف ويغيب
رغم أن اهتدرت سفلك لكن
أنا كالبحر يا شرارنى صبيح
وتلدت الحياة في داخل الضد
وبأعناق خاطرى ألف كنش
إن سران الصنيرة نفسى

أيها البحر إن عذبتك نفسى
إن يكن في رياحك الموج كبر
إن يكن غلب الرياح قويا
إن تكن مرقت نسيج شرارنى
إن يكن ألقك الخفيف لسيما
لك منها التسمت سور ولكن
أنت مهيا انطلقت تبتدو حينا
لأنا العقل والزمان وحادي

- ٣ -

يا شرار الرجاء قلبى ينفى
لست أصدو لروية الشط لكن
ربما لم أصل ولكن هزالى
ربما يفرق السفين ولكن
إن تكن حطمت مجاييفى السره
هذه أيها الشرار حيان
وإنه ... وصرخة ... ووثوب
جسز كلها مررت عليها
إنها رحلة الحياة صعب
إن تكن أتمت الصخوخ كيان
لم أكن في الحياة ظلا ولكن
في ما في الحياة من ألف عيب
طيلة التمسر في أرحال وجبل
أسكر الروح بالرحيق إذا ما
لم أصل بدم للشواطى رغم الرحلة

يا شرار الرجاء قلبى ينفى
لم يزل موجك العنيف ينفى
إننى رغم عمق الليالي ساصد الرياح من يباب أمى
وأصوغ الحياة أصل تشييد وأبيت الأسى بأروع من
قد بدا الشاطى الصنيرة ولكن شاطىء السر غاب عنك وقى !!

حَامِلَةُ الصَّبَاحِ

أحمد محمد حميدة



رأيتها .. وصباح الكمك فوق الرأس يتحرك .. كان الصمت
يحيوها .. وعين الشمس تبصرهما .. تضم الأرض ..
أرصعة ، وأسفلت ، أقدامها الصغرى .. وصعد الظهر في
مسام الوجه مرشوقا ، فزاد الوجنة اخفراء احمرارا ولكن
بدون مرق .. كانت تحشى وعقلها المصلوب يجرد نظرات العين في المستوى
الأفنى فترى بظرف العين - في القرب - أطفال المدارس وهم يحملون
حطاب الكتب ، يسارع بعضهم فوق الأرصفة .. يحملهم ثلوة البراءة
للدلالة .. يهرعون كالمصافير الملونة في مواتر الأعين الرقيقة .. وترى
النساء والرجال والحاديات التفتيلات بهرج أيديم ويرهون ، يحملون
عائلتين وضاحكين .. وترى من بعيد ومن أسفل جنبها أشكال لحديثهم
التي تكسو نواصم الأقدام .. وصعد الأسفلت في الأقدام مغرورا ، فترفع
الكعنين حينا وأصابع الأقدام حينا ، وترجع اليسرى يمد اليمنى .. محلوة
مفوط الصباح .. وتقول ..

شبابك الكمك يا طازة .. زشمرا الأصفر المنكوش تحت مربع الصباح
متصالب بلا حركة ..

كانت الفتيات الحاديات ولقفت يمين في رموسهن المنسولة الإشاريات
لللونة .. يقفن نظيفات متمسكات في استحياء على أبواب المدرسة وفي أدب
جم .. ينظرون في الصباح الدخول وعند الظهيرة خروج الأطفال ..
وتومض في رأسها ومضة كثيرا ما كانت تيرق في أحيان انتشاء الأمنيات
الرائدة في قاع القلب كلما طالعها شعر الروس المصنف ، في الحاديات ..
وشعور راكيات العريات الفارمة التي تشاهدنا كل يوم وترى اللوان يبعدن
في المقدمة يدخن السجائر .. كانت أصابعها المنصرفة تلامس شعورها
المنكوش .. تلقى ، أو تركن عسلها الكرمشة خلف أذنها وكأها تقول في
ثقة .. إن ها شعرا يجلا مثلن هي أيضا ..

— طازة .. كملك طازة ..

وتتصالب الشمس ، تحت قلب السها الرمادية في تمتد تبعث إشعاعها
الساحن ، لكن الصباح يحميها ، حلوة على تسخين الكمك ..

ولمة عربية أو عربتان يدنوان في بطء .. يخرجون من النوافذ وبالفلوس
القليلة أيديم الطرية .. ويتحتم عليها .. حيثلد .. أن تحنى الجذع قليلا
ليتنسى ليد الممدودة تناول ما تريد من كملك ..

تودع الفلوس جييا خفيا في جانب فستانها القديم ، وتلمح الراكب وهو
يقضم من كملكها الساحن .. ويتوارد إلى الذهن ذلك الصباح البعيد ..
البعيد .. ظهورها الذي لم تنتوله بعد .. تذكرت أنها لم تأكل ، وأن جوفها
خاو .. وكيف تاه عن رأسها أن تأكل صباحا قبيل رفع الصباح وإيداعه
الراس ؟ والأطفال يلعبون في فناء المدرسة .. كانت تبصرهم .. وتقول ..
وتقاوم عواء الأسماء ..
— طازة يا كملك ..

وتجد الأيدي .. تأخذ التبايك وتنقد اليد الممدودة قطع الفلوس ..
ويحركه تلقائيا ، تدخل اليد الجلب الخفى ، تجس الفلوس في قاع
الجيب ويطنش القلب .. خلف كشك شرطى المرور يكون القرن .. والقرن
يصنع الجيز الأفرنجي الناصع البياض لسكان الحائتين .. والذي يصنع
شبابك الكمك ، والذي خلف طاولات المعجن وأجولة الدقيق ، ونظافة
القرن ، يلف أحموها الكبير .. البالغ من العمر عشرين عاما .. والذي يشبه
أيام المعجوز ، يصورته الجهور المرتفع المملوء بالشر ، والقائم أبدا بأعمال
حاتوته المضعضم القديم بطرف الحديقة .. يسبح الكمك والجبن الأبيض
أيضا ، والجرجير والبينس المسلوقة ليلأ ..

— طازة يا كملك ..

من اللد .. سوف تليس حذاءها .. ألست بتا هي مثلن ؟
قالت في نفسها رغم صراع تلايف المضارين :

كيف أتناول الآن شياكا وأكله ؟ وأيوها المعجوز ، ذلك الجلف
البدين .. يدفع باب الكوخ صباحا صباحا فيها ، لاعتأ إياها ، لنومها
الطويل وجسدها الكسول وإيداعها السود ، أن تقوم ، فالساعة شارفت على
السابعة ، وعليها أن تذهب إلى القرن لتصل العربة اليد كملك وتأت بها برقة
أعيها .. ثم لتصل صباحها وتغشى إلى السوق ..
— الطازة ..

كان يمسى عليها ما تحمل من شبايك .. حسون شباكا .. في عشرة قروش ..
خسة جنيهات . ولابد للكملك أن يباع .. وأن تأتى بالجنيهات الخمسة كاملة ..

وإن بيع الصباح ميكرا ، عليها بعمل صاج غيره ..
.. الطازة .. الكملك الطازة ..

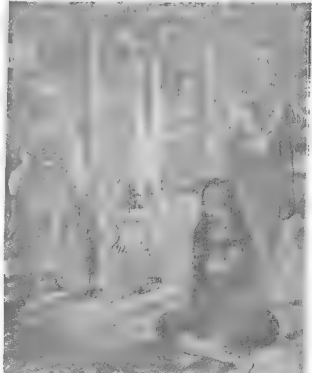
يتعطى بعدها فوق الأريكة ، تدحك حينها المقلتين بالرغم من مهر أبيها من الخارج ، تسوى شعرها الأصفر ، تزيح البطانية المهترئة جهة الوجه ، ورغبة عارمة في البكاء والبقاء لتكلمة نومها الليلي ..

تعتبرى الرأس ذكرى أمها الحنون .. كانت تدافع عنها كثيرا .. تنقف في وجه أبيها .. لقد ماتت في المكان نفسه منذ ثلاثة أعوام ..

يقولون في الطريق وفي الحوايت ، إن كل إنسان له يوم سوف يموت فيه ، فإله لا يترك أحدا ، ويقولون - أيضا - إن الدنيا مثل الكأس الفاترة لابد أن يتلوقة كل حى ، وتفرك عينها .. وأبوها يرفع فوق رأسها الصباح ..

تجوب الشوارع المحيطة في الصباح ، وحين دخول المدارس الخاصة ، ثم تجوب الشوارع الأخرى البعيدة المنيئة بالناس . والباحة عند التبال الظهيرة وتظهر أسطوانات التجارة ، والحداثة ، وسمكرة السيارات ، وقاعدات البيوت من النساء اللواتي يشاكسن الباحة في أثمان الحضر والفاكهة ..

البيوت هنا مغلقة على الدوام .. فيلات أبوابها من الحديد السميك ، أسوار عالية يعلوها نصال مدينة - أنس يركبون العربات ، لا يكلم بعضهم بعضا .. ولما يباع نصف الصباح في هذا المكان الكهفر بالوجوه المأبسة ..



لابد أن تأكل شباكا .. فلجوع يكاد يفتك بالجوف الخاوى ، لكن سينقص من التفود عشرة قروش ؟؟ لا يم .. ستقول له أنيا لم تأكل صباحا وعليه أن ينصم ثمنه من مصروفها ..

ومنذ متى تأخذين مصروفا ..

حق جرس المدرسة .. اتقضى زمن طويل منذ الصباح .. تراصت على جانب الشارع عربات أهالي الأطفال ، والذين بلا عربات ارتكبتوا ظلال السور تحت الأشجار ..

يرتاب الجميع حشود العيال المرشحين خرجا من البواب الحديدى الكبير .. تتلفظهم أحضان الأهالي وأيدي المخدمات ..

كان بعضهم يشتري الكملك حين كانت تزامم لتلف في المنتصف فائقة ..

.. الكملك طازة .. طازة يا كملك ..

تدافع المتكاثب .. ويرعون إلى أحضان ذويهم .. بعضهم كان يقترب ليشترى لكن صوت الأم أو الأب يهرع ألا يأكل من الباحة الجالئين ..

ويخلو للكان ، والرصيف يفر ، والأسفلت الفارغ تأكله عربات فارمة ليعود الشارع الكبير إلى طبيعته الأولى حاريا الصمت والسكون الكتيب . وتنفق المدرسة بابها .. كانت تفكر جنبا في تناول شباك .. ولو أخذ بعد ذلك عمرها ..

بدأت قد القم نحو الشوارع الأخرى ، بطيئة الخطو ، يلدغ الأسفلت الساخن بطن قدمها تقصر مرة .. وتبطيء مرة ..
لو ليست حذاك .. ألا يمكن ذلك أفضل ؟ ..

الحذاء من أجل العيد فقط ..

نحست جيها الخفى .. لقد أنزل - تقريبا - بالنقد ، وعليها أن تجمد الفكة تترنح .. فرما بسط منها شيء .. (تبقى مصيبة) ..

كان الباحة في الشوارع البعيدة يتصايحون في ندادات متضاربة مروجين عن بضاعتهم ..

.. الطازة .. كملك طازة ..

والنساء يهوين بعمولات السوق ، الحضر والفاكهة . والعيال الحفاة ، يلعبون ويرحون . عندما كانت في الخامسة ، كانت تفرح مثلهم ، كانت أمها ما زالت حائشة .. لكنها الآن في العاشرة . ويقول أخواها الكبير . إن بعدها يفر بسرعة وعليها أن تحافظ على نفسها ولا تلعب مع العيال ..

وما دمت كبيرة لم لا تأخذين شباكا ؟؟ ليفعل أبوك ما يفعل ..
لترك الصباح وترنح .. أتفه أباك أهم لديك من صراخ بائتك ؟؟
أهم من يدتك المنيوك ؟؟ أتفود أباك أفضل من راحة جسدك ؟؟

.. الطازة .. الطازة ..

انحنى أمام أقرب عربة عطار فارقة ليحاذى الصباح سطح العربة . دفعت الصباح بلين واستقامت واقفة ..

كان الصباح فارغا إلا من شباكين .. واحد سليم والأخر مكسور . جلست فوق حافة الرصيف .. أخرجت الفلوس من جيها الخفى ..

أحسنتها في « حير » فستانها ، أرבעمالة وثمانين قرشا ..
أحسنتها مرة أخرى .. ربما هناك زيادة فيكون للجوف شباك ..

لا .. ربما هناك نقص ، فيكون ضربا ميرحا وشتيمة ..

أرבעمالة وثمانون قرشا بالتمام والكمال ..

حلت الصباح وعادت .. كان الصمت يجوبها وعين الشمس تبصرها ●

وداعاً لأحد عمالقة أدب الانقراض في ألمانيا

د. أحمد كامل عبد الرحيم



بشأن القدر ، والعالم يستعد لاحتفال بالذكرى مرور أربعين عاماً على نهاية الحرب العالمية الثانية ، أن يموت في هذه الأونة أشهر أدب لمسان مشترك على بعض في هذه الحرب وعرج منها بعد معاناة ولم لياض يقلعه ضدها ، بحث إلى الاستنزاف منها ويبدو إلى الأمن والسلام . إنه المكتسب والأدب الألماني هاينريش بول . يتنى الأدب والمكتسب الأسفار هاينريش بول إلى ذلك الجبل الذي اضطرته الظروف إلى كتابة أسوأ ذكريات حياته في خلال الفترة ما بين صاسي ١٩٣٣ و ١٩٤٥ وهي فترة من أدق وأصعب الفترات في تاريخ حياة الشعب الألماني . ولد هاينريش بول بمدينة « كولن » في ٢١ ديسمبر عام ١٩١٧ ، واشترك في الحرب العالمية ، حيث حصل جنتها في الجيش المظفرى لمدة ست سنوات ، في الفترة من عام ١٩٣٩ إلى عام ١٩٤٥ ، وبعد الحرب ، وحل وجهه التحديد عام ١٩٥١ ، ظل بول يظل سرق طرقة كاتباً

حراً إلى مسقط رأسه « كولن » إلى أن فارق الحياة في السادس عشر من شهر يوليو عام ١٩٨٥ ، وهو في منتصف الحام الثامن والسعين من عمره ، وبذلك يكون الأدب الألماني الحديث قد فقد أحد عمالقة المهتمين ، الذين يميزون أن تركوا سلاح الحرب حلولاً سلاح الفكر وظلوا يعملون على إثراء الحياة الفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية منذ نهاية الحرب العالمية وحتى يومنا هذا . كان يطلق على أدب جيل ما بعد الحرب اسم « أدب الانقراض » حيث كان من رحيله الأول كل من هاينريش بول ، وغولفنجاج بورشوت (١٩٢١ - ١٩٤٧) ، وكلاهما اشترك في الحرب ، ووقع في الأسر ، وعاد منه ليرفع سلاح القلم وكله أمل في تخليص الشعب الألماني من مأساته وانقلده من حننه ، ويقول إدجار هيتش : إن الشعوب غير الألمانية ، تنظر إلى هاينريش بول على أنه أدب ملهى بالألم ، يمثل ألمانيا بعد الحرب ، فإن المرء لا يجد مثيلاً له في عطاءه الفكري . فلقد عمل على توعية أبناء وطنه وتقديم القول النصوح إليهم . والواضح أن بول يريد دائماً من

خلال أعماله الأدبية شحذ همّة القاريء الألمان وحته على البذل والعطاء إيماناً منه بأن ذلك هو الطريق الوحيد لاجتياز عتمة ما بعد الحرب ، وعلى الرغم من أن معظم كتاباته تنوع عرارة شديدة وأسى بالغ وتغلب عليها الروح التشاؤمية إلا أنه يتطلع دائماً إلى بارقة أمل ، لعل الشعب الألمان يتمكن من خلافاً أن يتناسى مأساه وأحزانه وآلامه . إن هذه النزعة التشاؤمية تجددها واضحه تماماً في أول قصة قصيرة نشرت له عام ١٩٤٧ ، بعد تسريحه من الجيش الألمان بعشرين فقط ، وكانت بعنوان « الرسالة » حيث ذكر فيها من لسانه قائلاً : « لأنني أقيمت أن الحرب ربما لن يكون لها نهاية على الإطلاق ، إطلاقاً طالما إنه لا يزال هنا أو هناك يوجد جرح يترق نسيبت هي فيه » وفي هذه القصة يسطر بول أسفاً إلى تابع إحدى السيدات بأن زوجها قد لقى حتفه في أحد مسكرات أسرى الحرب ويحتجها بهذه الكلمات : « لذلك فإني كنت المصير وكان حياتي طولها قد قضيتها في الأسر . إن بارقة الأمل عند بول والتي تأخذ طابع الد والجلو حير كتاباته تنطلق من نزعة دينية تبدو إلى أهدافها غريبة وغير مريحة لنسبة القاريء ، فلي الوقت الذي يفي له جسامه الحقة وضخامة المأساة يرى أن الله سبحانه وتعالى هو وحده القادر على تخليص الشعب الألمان من مأساته وإنقلده من حننه .

إن الحرب في المحرر الرئيسي الذي يدور حوله معظم كتاباته هاينريش بول ، وفي الموضوع الأساس الذي يستعيد من خلافاً كل ذكرياته المؤلمة زمن الحرب . لم يكن بول يوضح في كتاباته كيف يصنع الإنسان ، بل على اشتمزازه منها ورفضها لها بعنف والروح السالبة في كتاباته هي معاداةه الناعمة للمسكرة ، كما يتضح أن بول يتحدث في هذه الكتب ليس كشخصية بعيدة عن الأحداث ، ولكن كشريك في الضنب الذي يلقي على المستبين في إشعال نار الحرب ، فما هو نفسه إلا شخصية أندرياس بطل كتابه عن الحرب بعنوان « كان القطار دقيقاً في مواقيته » (١٩٤٩) ، وشخصية فانيبالز في روايته الأولى التي كتبها عام ١٩٥١ بعنوان « أين كنت يالدم ؟ وهو ينادي ألبها شخصية البطل في معظم قصصه القصيرة ، حيث يمثل أماساً مفهوم ميتا فيزيكي كمدناب في حق وطنه لألمانيا ، الذي يمثل هو والعالم أجمع من جراء تلك الحرب ، وبذلك فإنه يجعل القاريء لأعماله يشعر بتعاطف كبير معه ويعوي نال للمفاهيمه وأفكاره .

وإن ما يميز كتابات بول هو أنه يستخدم غالباً تكنيك الراوى الذي يتحدث عن نفسه ، أي أن بطل القصة هو الراوى ما وهو في الحقيقة هو هاينريش بول كاتبها ، الذي يقدم لنا أبطاله في شكل شخصيات الظروف التاريخية ، فهم شخصيات يستحقون الرضاء ، أناس بسطاء من مادة الشعب الألمان ليلوا الحياة ، أفراد غرورهم ، لم تتوفر لديهم أية إمكانية للتصير من رايهم وللكفاح من أجل شيء أو ضد أي شيء ، أناس غير قادرين على الدفاع عن أنفسهم ، لا سبيل لهم سوى



وهكذا، نجد أن هاينريش بول قد تعمّد دائماً في كتاباته على عرض صور قاتلة للحالة السيئة التي كانت تسير على عجلته وشبهه الألمان بعد الحرب. ففي رواية بعنوان «إن ينطق بكلمة واحدة» (١٩٥٣)، يستعرض بول عنة العصر والكفاح من أجل البقاء ولقمة العيش، وذلك من خلال تتأمله لمواقف معيشية مؤثرة لعلامة شابة تعيش في الحاضر آنذاك، أي بعد عام ١٩٤٥، في مدينة كبيرة أضربت كثيراً بسبب الحرب اللبية، أطلق عليها بول اسم «كنيسة الآلام» (١٩٤٧). إن رواية بول هذه تعتبر علامة طريق هامة في أدب ما بعد الحرب، حيث تتناول مسألة الشعب الألمان وتحت بعد الحرب متملة في هذه العائلة الشابة باعتبارها حيلة من خلالها للمجتمع الألمان، كما تعتبر هذه الرواية أعظم حدث أدبي في أدب الانقراض بعد وفاة فولفجانج بورشرت (١٩٢١ - ١٩٤٧). وإن كان بول قد أظهر عبقريته محدودة في روايته الأولى «أين كنت يا آدم» فقد وصل بروايته هذه قمة الكمال في مجال اللغة الأدبية.

وفي عمل آخر له بعنوان «بيت سيلار ولب» (١٩٥٤)، يتناول بول المشاكل المحيطة لأفراد مختلفين ويتصون إلى عاليتين من طريقتين اجتماعيتين مختلفتين يجمعهما مصير واحد. الزوجان سلطا شهدين في ساحة القتال، واضطرت كل زوجة

بحمل مصيرهم السوء، غير قادرين على تفهم طبيعة الأحداث الجارية آنذاك، كما أنهم لا يستطيعون فهم حقيقة الأمور وحقيقة الوضع الذي يعيشونه. وهنا نجد بول ينجح كتاباً «كان الغطر دليلاً في نوح نجده بول ينجح كتاباً» (١٩٤٧) ويأخذ نفس في وسط هذا الشارع القهقرى على صدى يسمعه نخل العالم كله. حل قبل لدرجة أنني لا أستطيع إخراج كلمات من جوف أفسيص بها ربي... ويحكى بول في هذا الكتاب بعمل الجندی الشاب أندرياس الذي يركب قطاراً يعمل جنوداً مثله في طريق صومهم إلى الجبهة بعد أن أصبح أجازهم، وتستمر رحلة الغطر العديد من الأيام حتى يصل أندرياس إلى موقعه على جبهة القتال. إنه جندی فیر قادر على فهم رفاقه الذين من حوله ويعشرون معه غير يشمر بالوحدة وعدم تكرار الأثامين به ولا بحقيقة مصيرهم المظلم فهم يلبسون ويملكون ويمكنون الكناك على الرزم من أنهم يعرفون أن مصيرهم الموت، وأن جميعهم تتلزم بهاب واحدة هي الموت. وفي مدينة بورلندة بالقرب من الجبهة يتأشل أندرياس بشفة بورلندة، وهنا نجده يورث نفسه بعضی الوقت يتمكن خلاله، رغم قسوة الحرب، أن ينجو من تلك الفتاة ويشاهد أحراباً ومهمها. ويوجد بول ينجح - أيضاً - روايته بعنوان «أين كنت يا آدم؟ بالمازات: «وأخذ يصبح حالاً حتى أصابه القنيلة فلفل يتخرج حتى جده داره إلى أن لفظ أنفاسه والتكرس سساری العلم وسط القشاش الأبيض ليحسب جشمه». إن بول في هذه الرواية يربط بين مواقف متفرقة من فترة الحرب العالمية الثانية وإلى الحلف من هذه الرواية هو عرض الاستمرارية حيلة فرد، بل إنها عرض متكامل لمصير جماعي بمعنى أنه عندما تتدخل الحرب في أي مكان فإنها تسلب إحساسات ومشاعر كل الناس في أي مرحلة من مراحلها، وعلى الرغم من أن بول لم يبدع لغوياً في هذه الرواية بأكورة إنتاجه إلا أن لغته كانت رائعة، فهي واقعية، متعشبة، هادئة ومؤثرة، لأنها تعبر عن حال الملازمي، ولقد وصف بول روايته هذه قاتلاً بأنها «أحد الكتب المحبة إلى نفسي» وإن كانت رواية بول هذه تبرز وتؤكد بشاعة وعدم جدوى الحرب، إلا أنه عندما يتساءل «أين كنت يا آدم؟» فإنه يعني «أين أنت يا آدم؟» «هيك إذن يا آدم أن تزرع الأمل وتنتظر الأمن والسلام. كان هاينريش بول كقصصى برصيد فكرى لمخاد حيث تأثر - إلى حد كبير - بتتبع القصة الأمريكية القصيرة، وخصوصاً بقصص الكاتيب الأمريكي إرنست ميلر هيمنجواي (١٨٩٩ - ١٩٦١)، وكان هو وريثه في السلاح فولفجانج بورشرت من عهري كتابة القصة القصيرة، اللذين يلهمون طبيعتها ومضمونها ومديها، حيث الانقضاب وتحريك المشاعر والإثارة وقوة التعبير، وكان كل من بول وبورشرت يبتنان وسيلة تعبير بدأ في استخدامها فراسي كالكما (١٨٨٣ - ١٩٢٤)، وتأثر بها كثيرون من بعده، إن أسلوب الكتابة والمراوية والإدراجية المعنى، فنجد أن معظم ما يقدمه بول للقارئ من خلال قصصه القصيرة يحمل معنيين مزدوجين أحدهما في الأمانيات



حكايات من القاهرة

عبد المنعم شمس

— لماذا صرحت بهذا الكتاب ؟
— سأكتب أسباب التصريح بشر الكتاب في
لغز أرفعه إلى معالي وزير الداخلية .

— أنا مكلف بالتحقيق معي أمر من
معالي الوزير .

— أنت لا تستطيع التحقيق معي لأنك موظف
في وزارة الداخلية وأنا أياها موظف بهذه
الوزارة . وخرجت الوظيفية أعلى من درجتك .

وأطلق الطعير ، وعلم عبد الرحمن الرافعي
بالأمر . وعرف أن ذلك لا يستطيع مصادرة كتابه

عن أحد هراي . بل أكتفى وزير الداخلية بمنع
توزيعه ، ودفع نمط من لذار الخلال عن النسخ
التي طبعها من الكتاب . يعنى شراء النسخ
المنطوعة .

عجب عبد الرحمن الرافعي ومتعجب
عن السر في عدم صدور أمر
بمصادرة الكتاب .

وكان السر هو عبد الرحمن الرافعي نفسه . .
فقد كان كتابه (أحد هراي) متداولاً بالخلاف من
كتاب التقديم الصادر الذي كان عنوانه : (الثورة
الشرابية) وكان لابد من صدور قرار
بمصادرة الكتاب الأول وهو الأصل بل مصادرة
الكتاب التلث الذي هو إعادة نشر كتاب متداول
في الأسواق .

أحياناً يكون في عقد الوثائق غير كما يكون فيها
شر . ومن مصائب الروايات أنها أقتلت كتاب
أحد (هراي) من المصادرة والإحراق أو
الإتلاف .

ثم طابت أرواح النسخ من الكتاب في هازن دار
الخلال ، بعد أن أنشأها المسؤولون في وزارة
الداخلية أو لمرافقوا في استلامها لأهم
يعدوا مكاناً لحفظها بل يعرفوا ماذا يفعلون
بها ولم يصغر أمر بخلاتها بل بمعقلها ؟!

وبعد أيام قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . .
وزلزل الكتاب إلى الأسواق فكان أروج كتاب في
تلك الأيام كثرات ما أجل المكتريات . ●

أطلق المسكرى البلب ، وجلسي
مفتش الداخلية على الكرسي
ليطعن مرة أخرى في لظية (أحد
هراي) بعد سيمين حاشاً من
عنايته الأولى التي أمت إلى تقيبه مع رفاله إلى
جزيرة سرتديب ، التي سميت جزيرة سيلان ،
ثم أطلق عليها اسم سرلانكا .



وفي هذه المرة كان مفتش الداخلية يفتق مع
رقيب المظبوطات الذي صرح بشر كتاب (أحد
هراي) من تكلف عبد الرحمن الرافعي .
وفي تلك الأيام كان لدى الضباط قد انتخب
الواء محمد نجيب رئيساً له ، وأسطح اللواء
حينئذ سرى علم مرشح لذلك .

لقد عاد هراي هذه المرة مكتوباً في صفحات
كتاب . لا راجياً لرؤساً في ميدان هاجدين
يكن يده سيف بل كان في يده لقم .

ولم يكن مفتش الداخلية يعلم شيئاً عن
انتخابات نائبي الضباط ، ولكن رقيب المظبوطات
كسان يصرف كسل التضييقات بحكم عمله ،
وأطلعه على الأسرار وما يجوز نشره وسلا
يجوز .

ولم يكن مفتش الداخلية يعلم أيضاً أن الملك
هو الذي أمر بمصادرة الكتاب بعد أن طبعته دار
الخلال . بل كفتضيرة للفتش صدر له أمر من
وزير الداخلية بالتحقيق مع الرقيب الذي صرح
بشر الكتاب .

لذا ؟ هل الحديث عن أحد هراي منحرف ؟ ؟
لقد ألفت عنه كتب كثيرة وقال فيه الشعراء قصائد
عديدة . . . بعضها لثقت لعتة زليسى . وبعضها
قدحه وثأته من لالائكة المظهورين .

— هل صرحت بشر كتاب أحد هراي من
ثالثي عبد الرحمن الرافعي ؟

— نعم أنا صرحت عند زلزال الخلال
نسخت من بروقة الكتاب موقع عليها يدهي
وغشومة بدهتكم رقابة المظبوطات بموزرة
الداخلية .

هي وأولادها أن تشق طريقها في الحياة دون زوج ،
وهذه ظاهرة طبيعية لفترة ما بعد الحرب . ولا شك أن
بول يحاول من خلال هذا العمل بث الاشتعاز في
نفسية القاريء ، عندما يهمله يتابع حياة كلها تسبب
لأفراد في بيوت ليس فيها وليس لها رقيب ، حياة نساء
شابات جعلت الحرب مهن أراميل ، وحياة أولاد
أجبرهم الظروف القاسية على استبدال أب ليس له
وجود بهم يرصاهم دون اكتراث ، حياة الأراميل
مأساوية فمن لا يستعطن الحياة وفي الوقت نفسه
لا يستعطن الموت ، الأولاد يريدون تعمير شخصية
الرجال الناضجين ولا يسعهم تحقيق ذلك .

أما روايته «بلياردو في القاسية والتصف» ،
(كتبها عام ١٩٥٩ ، وتم إخراجها سينمائياً عام
١٩٩٤) ، فهي تحليل لفترة الخمسين السنة الأخيرة
من تاريخ الشعب الأثالي ، حيث يهيم التحليل واقعياً
للغاية ، ولا شك أن بول في هذه الرواية قد تجرر من
تكراه لرسم نفس الصورة القاسية التي كان يكره
عرضها بشكل أو بآخر في قصصه ورواياته الأولى . إن
هذا التحليل الكبير قد نقله إلى الصفوف الأمامية
للكتاب والأدباء المعاصرين الأثالي . إنها رواية تتناول
مراحل حياة أسرة من مدينة كرون لهجتس معماري
يدعى ليميل . قام رب هذه الأسرة بيانه دير سان
أشون ، ثم جاءه ابنه من يده ليهيم هذا الذي علق
هياة الحرب بفترة وجيزة . وقر الزمن وبهاتى الخفيد
ليعمل جاهداً على بناء هذا المدير وترميمه وتجديده .
هذا إلى جانب العديد من الأعمال الأدبية الرائعة التي
لا يتسع المجال إلى الكتابة عنها ، ولكنني هنا بذكر
عناوين بعضها مثل :-

قصة «غير السترات الأولى» (١٩٥٥) .
تقليبة «دهو لاحتساء الشاي عند الدكتور
بورزيچ» (١٩٥٥) .
تقليبة «عند الأثر» (١٩٥٧) .
رواية «آراء مهرج» (١٩٦٣) .
قصة «هياة رحلة صمليحة» (١٩٦٦) .
رواية «صورة جماعية مع سيدة» (١٩٧١) .

ولا شك أن فترة الإنتاج الأولى للكتاب الأثالي
هاينريش بول قد قُطرت على القور إلى عالم الشهرة
ليس على الأرض الأثالية لفصيح ، بل كفتضيرة
حدود وطنه ، هذا ولقد بول على طيلة حياته تنطيق في
إنتاجه الأدبي ، وله الكثير من الروايات والقصص غير
ما أشرنا إليه ، هذا بالإضافة إلى مسرحيات وتقليبات
إذاعية ومجموعة من المقالات السياسية والأدبية ، كلها
هادفة وحصادة قدح الشعب الأثالي والمجتمع الدولي
إلى الأمن والسلام والإستاقية .

وستظل كتابات هاينريش بول على خالدة على صفحات
الأدب الأثالي وستظل أفكاره باقية في قلوب مواطني في
البلدان المتصلة باللغة الأثالية . وستظل أعماله على
دواصة وتحليل وترجمة إلى اللغات الأخرى على يد
المشتغين في الفكر الأدبي عامة وعمل الفكر الأثالي
خاصة . ●

الحذاء في رأس رجل

محمد جابر غريب



لم يكن الأجر الإضافي يكفي للشراء .. قارن بين المهم والأكثر أهمية .. بالهبة نضجت مشاعره .. حتى نواجهه ..

أحس بكل الأشياء من حوله عملاقاً وهو صغير ، شعر كأنه يتدك في يمهده فيهمش ويتضائل .

انتابه رغبة في الحرب من نفسه ، ومن حيون الناس . الحيون سجن رهيب رهيب . تنبه على بركة عصافير فوق قميصه . أحكم الزرار العلوي

ومضى . سيارة صرخت بجماعته . لم يمر إلا فوجتين في رأس السائق ، وفتنن تخرج من بينها قذائف كالحجارة . كانت السيار مختلفة . حبل بأشياء حاول أن يتركها .

انعكست ملاحظه فوق زجاج الواجهة . شعر مهوش . عينا غائرتان . كان الثمن متوارياً قليلاً خلف الحذاء الرمادي ، لكنه حيناً لمح . بهن وتابع سيره .

من نائلة الأتوبيس لح حذاء مذهب في قدم حسناء . كانت السلسلة مذهبة - أيضاً - في حق كلب غزير الشعر .

في المكتب وحينما كان يعززم دخول حجرة السيد الوكيل . كانت ضربات قلبه تملو ، والدم يضطرب في عروقه . يتلصق في جميع الأوراق داخل الملف . مسح الحذاء في رجل ينظفونه ، يتردد قليلاً قبل ضغطة على أكرة الباب

صلبته أن أحداً من الزبلاء لم يلتفت إليه . لا صغير ، لا أنهار ، لا تعليق . كانت أمه مدمومة في الأوراق .

هذه المرة أصابعه لم تكن تقبض على شيء داخل الجيب ، لكنه كان متشرع الصدر فالعصافير تزفقه ، والشمس ساطعة تشيع الدلء . كان الحذاء الجديد مستقراً في قدميه ، وقد امتلأت نفسه بالزهو .

رتب الأوراق داخل الملف . لم يتردد في النقر على الباب . سمع صوت الوكيل يدعوه من الداخل . دخل في هدوء وثقة .

كانت ابتسامة السيد « الوكيل مشرقة » .

لم يتوقف طويلاً . اندشش . اتسعت مساحة الدهشة . فكر في فرك عينيه .

كان لا يصدق ما يراه . خيل إليه أنه يعلم . ولعت عيناه أول ما وقعت على حذاء السيد الوكيل .

لم يكن فخماً ، ولا يماظ الثمن ، لكنه كان من القماش الذي يتخفف به الناس عادة من هتاء الحرارة .

كان بسيطاً ، وأنيقاً في الوقت نفسه ●



حول مهرجان

استرجاع الدولى للشعر

أحمد سويلم

توهج فوق أشجار الجبال الشاعرة
وتنجم عفاياها بسخاء فترى القوة في الطبيعة
أريد أن أكلل حين بالبحيرة البيضاء الممتدة
ولا أرى الظلام المصافى
أريد أن أظلم الممرات فوق الجبال
حيث يتجسد الجمال في كل مكان
وأفترقه في قلبى للملوهف ..
أه .. ما أشفاق
اطفئوا الشمس الآن
ودعوا أموت ..

تلك هي القصيدة التي فوجئت فكرة الوفاء للذكرى هذا الشاعر المتأصل والاحتفال به في استرجاعا ، فحينما نقل الأديبان ملاذ يوم عام ١٩٦٢ ، ألفت استرجاعا حفل تأبين لبلين البعلين .. قرئت فيه قصيدة قسطنطين هذه .. ثم اتفق على إقامة مهرجاناً سنوياً يشترك فيه شعراء يوغوسلافيا لتخليد هذه الذكرى .. وأقيم حفل شاعري بر ديم السلى يشق قلب استرجاعا .. سبق فصح أطلق عليه (بيت الشعر) يلقي فيه الشعراء اشعارهم .. ويضم قاعة مسرح وقاعة معرض الكتب الشعراء المشتركين .. وبكتبة - وسنما كترت جوامع الشعر .. وكثر معها الشعراء المشتركين سنة بعد أخرى .. ضيق بيت الشعر فالحمد من أحد جسور البر منصة يقرأ عليها الشعراء اشعارهم بلغتهم اللغوية ثم تترجم إلى اللغة اليوغوسلافية في الوقت نفسه .. أما متروفر الشعر فقد ولفوا بالألوف في مواجهة المنصة - الجسر - على شاطئ البر لليلة لا تقل ثلاث ساعات دون ملل أو كلل يستمعون إلى اللغات المختلفة للشعراء من دول العالم الأربعين ..

وقى كل عام تنجح المهرجان وساماً فديماً لأحد الشعراء الكبار ، والذي يحتفل به في كاتدرائية سوبيا بمدينة أوهريد الجميلة ، حيث يقرأ الشاعر اشعاره أمام الجماهير التي تتدفق خصيصاً لهذا الاحتفال ، كما تنجح كذلك جاذبة الأديبان ملاذ ديتوف .. وقى كل عام يجند موضوع للمناقشة إلى جانب قراءة اشعار فوق الجسر .. يشترك فيه الشعراء والنفاد اختياري .. وكى يفتى بشعر إحدى الدول الشريكة .. وقى العام الماضي .. احتفل المهرجان بالشعر المصرى .. وأقيمت أسبوعية خاصة بهذه المناسبة .. كما صدر ديوانان من الشعر : أحدهما للشعراء المصريين المعاصرين باللغة اليوغوسلافية - وقد قام بترجمة هذا الديوان د. جمال الدين سيد محمد - حيث ترجم لاثنتين وعشرين شاعراً معاصراً وقام بتقديمهم د. عز الدين اسماعيل ، الذي حرص على إيراد تطور الشعر المصري منذ الأبرياء وشوقى حتى اليوم .. ويختبر هذا العمل الأول من نوعه باللغة اليوغوسلافية اجتهاد المشرفون عليه مع السيد المترجم في إخراجه بالصورة اللطيفة .. كما صدر في الوقت نفسه ديوان باللغة العربية بعنوان (عذرات من الشعر المفلول المعاصر) لخمس وعشرين شاعراً مقدونيا .. لنفس المترجم ..

وقى أثناء وجود قسطنطين في غرب المظلمة أصيب بمرض السبل .. وأضناه الشعور بالفرقة عن مسقط رأسه في الجنوب .. فكتب قصيدته الشهيرة (الحزن من أجل الجنوب) وأغنداسا وهو في سجنه إلى استرجاعا .. وتقول كلمات هذه القصيدة :

لينى أملك جناحي نسر
لكى أطيح إلى يلاسى
لكى أصل إلى شواطئها العريفة
لكى أرى استايول .. وكوكوشا
لكى أنظر بعينى

ما إذا كان الظلام يغمى الشمس عند بزوغ الفجر

وماذا إذا كانت الشمس لا تزال تذكرى وتلقا

— — —

كل شيء من حولي ظلام
الليل يغطي الأرض
لا شيء حولي إلا الصقيع والرماد
والضباب والرياح الماصفة

لا ..

لا يمكنني البقاء هنا
لا أستطيع أن أنظر هذه الغابات الوحشة
اعطوني جناحي نسر أيتها بنفسى فوق نواحي
لكى أطيح إلى يلاسى .. إلى شواطئها
لكى أعود إلى أو هر يد
لكى أعود إلى وطني - استرجاعا -

— — —

إن الشمس هناك تدفئ روعى
وحينما تحيل إلى الليل

يقولون في التراث العزى الصوى : من ذاق حرف .. ومن لم يذق لم يعرف .. لكننى أستطيع أن أقول الآن بعد عودى من مهرجان الشعر الدولى باسترجاعا - يوغوسلافيا - من ذهب ورائى ومع وأحسن - عرف .. ولم يرس ويصمم ويصير - لم يعرف ..

لقد ظلمت أسمع الكثير كاحلام لثف ليله من هذا المهرجان .. حتى انخرت هذا العام لتستل شعراء مصر في هذا المهرجان - وقد شغلتى سؤال عام كان لايد أن أجد الإجابة عنه أولاً ثم أجعل منه إلى جميع الأبواب المفتوحة في جمهورية مقدونيا .. ذلك السؤال هو : لماذا استرجاعا ، ولماذا مهرجان الشعر ؟ ..

وكانت القصيدة التي تلى على الوفاء والحب .. واللى أمسك بخيوطها أعوان بطلان هما الشاعر المقدوني قسطنطين ميلا ديتوف (١٨٣٠ - ١٩٦٢) وأخوه الأكبر ديتوفى ..

وقد درس قسطنطين في كلية الآداب في أثينا . وتعلم في مدرسة ديمر زويرال ، اللغة السلافية القديمة وأدائها . ثم عمل مدرساً حتى عام ١٨٥٩م ورافق مع أخيه ديتوفى في نشاط مكثف ضد استخدام اللغة اليونانية في المناطق المقدونية .. فبينا هذه النهضة الثائرة ويجمعها مع الفضايل والعادات الشعبية ينفذ إلهام فيز روح الشعب المقدوني .

ثم ذهب قسطنطين إلى روسيا عام ١٨٥٧ ، حيث درس علم اللغة السلافية . وفى منتصف عام ١٨٦٠ ، اتجه إلى فيينا ليحصل بالأدب متروسيدير ، الذى حاوله مادياً وأدياً في نشر ديوان للفصائل والبنات المقدونية في عام ١٨٦١ ، مضيقاً إليها عدداً من القصائد البلاغية .

وتخلص السلطات على أخيه ديتوفى لنشاطه في مقاومة اللغة اليونانية .. فترجم قسطنطين إلى الفصائلية للتدخل في الأمر .. لكنه يقضى عليه هو الآخر .. رتنته حياها - فلا - في السجن .



وهو يهيك مثل العطر
قلت له : لا تقلل الروح
— وأنا أحض لسان —
ولا تقيد من قريبا كالماشية
إنها غير مرئية
وتنقر كالبركان أهائل
ونقيلة كالجبال الأشم

وكانت اللغة العربية بعمد الله شئت القدرة على
توصيل الإحساس والوسيقى إلى المستمعين .. كما كان
من أشهر الأصوات كذلك : الشاعر الموسوي -
السورياني - إنجاح كاهرو - الذي قدم شعره على
إيقاع الطبول .. والشاعر الهندي كيكي دار بولده ..
الذي غنى بالوسيقى الخلفية .. والشاعر الكوري باك
سيوك - الذي اقرب من الشعر الصقي - والشاعر
التركي المعاصر ياما أكتينين - الذي أعاد إلينا ذكرى
ناظم حكمت .. والشاعر - وفيذا كينيميو - من
زامبيا .. الذي قدم شعره وراقصا ..

ولم يفقد المهرجان صوت المرأة الشاعرة - فقد
استمتنا إلى الشاعرة الأمريكية مرفعة الحس كات
بوليت .. والشاعرة السويسرية لبيت جاتود -
والشاعرة الأسترالية : أنا نيت - والشاعرة المقدونية
ماريا فلانكا والشاعرة للسلمة عائشة زاهر وفش ..
وبعد ..

فقد كان المهرجان الرابع والعشرون في استرجوا
فرصة مباحة للتعرف على شعراء العالم .. والفوض
إلى كثير من التجارب التي يبعثها هؤلاء الشعراء ..
بل كانت فرصة .. أيضا - للتعرف على موقع الشعر
النصري واللغة العربية من الشعر العالمي ولغات
العالم .. وهي حقيقة يخترقها الجميع .. حيث
يفتقد الشعر المصري وسائل التوصيل المختلفة السريعة
المطلقة لكي يصل إلى العالمية ..

وهذه مسؤولية أساتذة الأدب الأجنبي في
جامعاتنا .. قبل أن تكون مسئولة الشعراء ●

بالإحساس الدقيق .. وواضح من أشعارهم أنها تدور
حول المضامين الثورية التي تنكأ عليها وتغلقوا بها ..
مع مزجها بالمعقبة الوطنية والخاصة .. والتي تجلعت في
قدريهم على التوصيل بتلون الصوت والأيامات ..

وقد تولى تنظيم المهرجان أحمد الشعراء والعشرون في
مقدونيا هو (يوفان ستريولسكي) الذي يكتب - إلى
جانب الشعر - مجموعة كبيرة من كتب الأطفال .. وقد
حصل على جائزة ليالي استرجوا عن رويته (جماعة
جلع براتسكو) ومن أشعاره يقول :

الساه تمسكي إلى جحرها الضخم
وحمل القطة أرى الجبهة الحامدة لخصم
التي تراجع ..

أيها القلمة .. إني أصهر نفسي بالحجر
أنطق .. ولا يوجد شيء أسطر عليه
الطائر الذي يتجنى
أخذ جحراً من الأرض

قوى تتلاشى مع الشمس التي تخب
والظلل لا يتغنى عن الأرض حتى الموت

والملاحظ على أكثر شعراء مقدونيا أنهم يتحولون
مع الطبيعة وتغيراتها الدائمة بين الصبح والصفاءية ..
وبين الاشرار والظلام .. وقد انعكس كله هذا على
تكوينهم النفسي والوجداني ..

كما كان الشاعر المقدوني (تريبيا برتسكي) -
الملقب بـ (الشافي السابق) في مصر - أحد القائمين على
تنظيم المهرجان .. وهو شاعر يكتب الشعر والنثر
وأدب النشء .. كما أنه مفرم بالكتابة في تاريخ
القراءة .. وله ديوان عن مصر القديمة .. ويركز في
شعره على ارتباط الإنسان بالأرض والتاريخ بما ..
ومن أشعاره :

الطش لا يتابع :

— قالها أحد المقدونيين

— قالها في أحد الأماكن بإستراتيا

وقد مثل شعراء مصر بهذه المناسبة : د. عز الدين
اسماعيل - والشعراء فاروق شوشه ومحمد أبو سنة
وسعد درويش وملك عبد المزي - والدكتور جمال
الدين سيد ، الذي قام بجهد الترحمة .. ولست أدري
ما هذا الصمت الذي التزمه أحد قائلنا الذين حضروا
هذا المهرجان بعد عودتهم ، فلم نجد أحداً لافتاً بأه
المناسبة - مع قدرتهم جميعاً على التثنية - مع - بالرغم
من استحفا القاد والكتائب والقائمين على أجهزة الإعلام
الذين حضروا هذا المهرجان في العام الماضي - حتى إن
الكتاب المترجم إلى اليوغوسلافية نقد عن آخره في
شهور قليلة ويفكرون في طبعه مرة أخرى .

ولا شك أن الجهد الذي بذل في الكتيان (العري
واليوغوسلافي) كان يستحق مزيداً من الاهتمام
والقدير والإعلام باعتباره حدثاً ثقافياً غير مسبوق ..
وقد نوه بذلك كثير من المهتمين بالثقافة في يوغوسلافيا
وتحدثوا إلى .. ودعوا إلى إلقاء بحث تعبر عن الشعر
المصري المعاصر وإيجاهاته المعاصرة في إطار الموضوع
المخصص لهذا العام وهو (الشعر بين الريف
والحضر) - ودارت مناقشة متعة حول ما كتبه من
شعر ومهرجان استرجوا لهذا العام هو المهرجان الرابع
والعشرون .. وقد اشتركت فيه أربعون دولة بالإتحاد
إلى جمهوريات يوغوسلافيا الست : البوسنة
والهرسك - الجبل الأسود - كرواتيا - مقدونيا -
سلوفينيا - صربيا .. وبلغ حضور المهرجان أكثر من
٣٠٠٠ في شاعر ونقاد وصحفي وراقص .. كما كانت
وسائل الإعلام في متابعة خطبة لكل أحدث
المهرجان .. وكان نصيب العرب في المهرجان أربعة
مقاعد لأربعة شعراء وهم : يعقوب السبيعي من
الكويت - وعبد الرحيم الحفص من سوريا - وألشير
الحاشاني من تونس .. وكتابت هذه السطور من
مصر .. وتخلقت من الحضور دول عربية أخرى مثل
فلسطين والعراق والأردن والمغرب وغيرها ..

ولم يفت المهرجان على هذه الأهمية الحافلة في
استرجوا .. بل طاف الشعراء في أكثر من مدينة
يوغوسلافية يقرعون أشعارهم ويستقبلون في حفاوة
بالغة .. وكان حظي من هذه البلاد منذ : أوبريد -
أشب - سكوبا (عاصمة مقدونيا) - تيتو (حيث
حضرت مؤتمراً لترجمة أومي بطرورة أسطر الأربعة
توثيقاً لملاات الدول الثقافية) - وألمرا سراييفو
الشاحرة - وكان الشاعر الذي لاق هذا العام بالوسام
اللمعي وجائزة الأضواء صالا ديوف هو الشاعر
اليوغاني (يانيس جيتوس) الذي غنى بأشعار ذات
مداد خاص وصحافي في الأله تقرب من الفناء ..

ومثلما كان الاحتفال في العام الماضي بالشعر
المصري .. كان الاحتفال هذا العام بالشعر الصقي -
حيث مثل شعراء الصين على شعراءهم هم : فنج
يومي - شتاتين زن - زوديفان - ليوشاتونج - جين
توا ..

وقد قدم الشعراء الصينيون أشعارهم بلغتهم
القومية .. وحاولوا بأدائهم الممتع أن يصلوا إلى القاطن

إشكالية المصطلح فى النقد الأدبى الغربى المعاصر

د. سمير حجازى



١ -

فى بداية ستينيات هذا القرن ظهر اتجاه جديد فى النقد الأدبى يستلزم حلولة ضم النقد الأدبى إلى ميدان العلوم الإنسانية. وقد اعتمد هذا الاتجاه بصفة جوهرية على المفاهيم والحقائق السيكولوجية والسيكولوجية والأنثروبولوجية واللغوية. وقد تجلّت هذه الظاهرة بوضوح إثر انتصار النزعة الوضعية فى النقد لاسيما بعد شيوع المنهج البنائى فى ميدان العلوم الإنسانية من جهة وفى ميدان النقد الأدبى من جهة أخرى. وصاحب هذا الاتجاه ظهور مفاهيم ومصطلحات نقدية جديدة (مثل مفهوم البنية الدالة، والبنية العامة، البطل الشكل، رؤية العالم، الرسمى الفعل، البناء الرمضى .. الخ).

هذه المفاهيم أو تلك المصطلحات انطلقت أساساً من موقف نظرى يرتبط بعلم النفسانيات والأنثروبولوجيا، من جهة وبالفلسفة البنائية من جهة أخرى. ثم انتقلت إلى النقد الأدبى المسمى فى سيميوتيك هذا القرن. نقلاً عن التراث النقدى الأوربى القربى، وشاعت فى الكتابات والدراسات النقدية العربية فى شتى من التصريح وبدون قدر كاف من التمييز، الذى لربط عليه شيوع خط من الفهم فى تلك الكتابات، أو فى تلك الدراسات، خاصة بعد زيادة حركة الترجمة من التراث النقدى الأوربى فى عشر السنوات الأخيرة إلى عصر والعالم العربى.

٢ -

ستحاول هنا أن نحدد الملامح العامة لهذه المشكلة، أعنى مشكلة الفهم فى لغة النقد أو فى مصطلحاته، وما تثيره هذه المشكلة من قضايا.

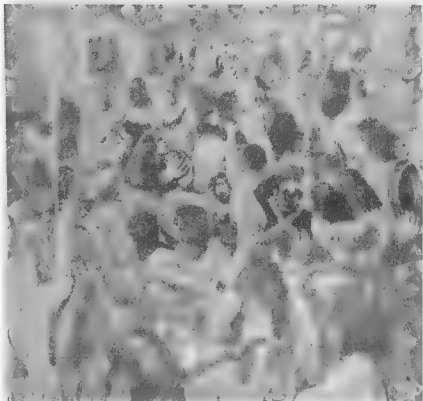
وينبى أننا لن نضع الحلول الواضحة المفصلة لهذه المشكلة، لأنها جارية بحوث أضخم بكثير من بحثنا هذا، لما فيها من جوانب لغوية وعلمية وفلسفية ونقدية. غير أننا ستحاول أن نقيم الفروض التى يمكن حل أمسيها البحث من هذه الحلول. ومن الملاحظ أننا إذا استمعنا أن نحدد دلالة بعض تلك المصطلحات فى مجاها ولو بطريقة تقريبية فإنه من الممكن أن نكتفى لدينا صورة عمدة لها، من حيث إنها مصطلحات لها دلالة نظرية وعملية فى مضمير النقد الأدبى. ومما يسهل علينا الأمر، أن نلم لنا ما عبراً بمجالات العلوم الإنسانية. ولكن هذه القول سيوجب البض يقرر - بمجرد قراءته لموضوع البحث - أن هذا البحث سيوجه إلى أحد مجالات هذه العلوم، ولكن الموضوع وحده لم يعد يكتفى لتحديد طبيعة البحث، لأن هناك موضوعاً يمكن أن يدخل فى مجالات عديدة فى وقت واحد مثلاً ذلك موضوع الإبداع الذى الذى يمكن أن يوضع فى مجال البحوث الاستقصائية (علم الجمال) وفى مجال الدراسة الفلسفية وفى مجال الدراسات النفسية، للموضوع وحده إذن لا يكتفى لتحديد طبيعة البحث، وإنما لغة الخاصة بالثقافة بأدله هذه المهمة. فالتنقد اللغوى والتألق النفسى

بالتنقد الاجتماعى، كل هؤلاء مجال اهتمامهم هو الأثر الأدبى. ولذلك قلنا أن الموضوع وحده لا يكتفى لتحديد الميدان وإنما لغته. ونحن نقصد بهذه الكلمة الإطّصار العلمى والمناهج التى يستعملها النقاد أو الباحث، فالبحث العلمى كما نعلم هو منتج أولاً وقبل كل شىء، والموضوع لا يصبح ذا خصائص علمية إلا إذا طبق عليه المنهج العلمى، فالإطار العلمى يعطى الموضوع أهمية خاصة، لأن ذلك الإطار هو الذى يدفع به من مجاله العلم إلى مجال آخر خاص بخصبه صفات محددة تجعله ينتمى إلى مجال محدد. فالموضوع وحده يشبه رجلاً مجهول الشخصية غير محدد للمال. وما دام الأمر كذلك فلنستقدم لتحديد هذا الإطار أو تلك اللغة التى تحدد هذا الموضوع، ولننضم منذ البداية أن كافة الموضوعات لا يمكن إخضاعها لإطار علمى واحد وأن لكل موضوع إطاره الخاص.

والذى يمتنا فى هذا المقام ليس طبيعة الموضوع الذى يريد الناقد أو الدارس إخضاعه للبحث وإنما كيف نحدد طبيعة الموضوع وطبيعة منهجه، انطلاقاً من لغة الباحث أو الناقد، أو من جملة المفاهيم الشائعة فى النظرية التى يعتمد عليها ل بناء هذه المفاهيم والمفاهيم النقدية المعاصرة عديدة ومتنوعة، وإن كانت كلها تتضمن عدة سمات مشتركة يمكن أن نلتصها فى ضرورة النظر إلى الظاهرة الأدبية على أنها نظام أو نسق داخل متماثل، وذلك من أجل إدراكها أو التوصل إلى معرفتها، ومحاولة رد خط من الظواهر الأدبية إلى خط آخر باعتبار أن دلالة الظاهرة الأدبية لا تتجلى فى معناها الباهر. وهذا الفهم يبرر بلا شك من نظراً علمية، وسعى دالب للوصول إلى صق من الظاهرة الأدبية، أو - بعبارة أخرى - يمر من جهد يبذل للوصول إلى اكتشاف بنية الظاهرة الأدبية أو غيرها من الظواهر الإنسانية، واعتبارها نظاماً يضم مجموعة من العناصر المتصلة بواسطة رابطة نفسانية وثيق. ذلك المفهوم الذى يتناهى النقد المعاصر يهدف أولاً وقبل كل شىء إلى بيان الظاهرة الأدبية على أنها نظام مترابط الأجزاء، وهذا يعنى أنهم يريدون وضع أسس عقلية لتحليل الظاهرة الأدبية، ومن مظاهر هذه الأسس محاولة استعمال مصطلحات علمية تعتمد على مفاهيم معينة لتحديد الجراء إخضاعها للدراسة أو التحليل. وهذا قلنا نتلاخ فى مجال النقد السيوسولوجى شيوع مثل هذه المصطلحات:

رؤية العالم المسمى Vision، والمسمى الموضوعى Herm prob- الشكل Her prob، والبطء الشكلى Signification objective، والدلالة الاجتماعية Signification Sociale، والبعد الأيديولوجى Dimension Ideologique، والبناء الاجتماعى Structure Sociale، ... الخ

يبينا نتلاخ فى مجال النقد النفسى شيوع مثل هذه المصطلحات: البنية اللاشعورية Structure inconsciente، اللاشعور Inconscience، رمزية الأحلام Symbole de l'acclam،



تلك العلاقة المثالية بين هذه الجوانب الثلاثة لا تتحقق إلا إذا استوعب الناقد كافة جوانب النظرية التي أتيجت هذا المصطلح، وحدد طبيعة موضوعه، وعلى هذا الأساس يمكنه أن يتحرك في حدوده، فيشكل اللغة ويحول اتجاهها ويصيح لها وظيفة جديدة في بحثه.

وتتميز هذه المصطلحات البنيوية باتزامها الدقيق بمبادئ المنطق، والعمل على ما بينها من علاقات متبادلة بين ذهن الناقد (أو الباحث) من جهة وموضوعه من جهة أخرى. وهذا يعني أن هذه المصطلحات تتجه كلها نحو إبراز ما للغة من صدارة في الأثر. ثم تتجه أيضا إلى الاعتناء إلى وحدات تركيبية مستندة إلى المصباح البنيوي من جهة، ونظرية إبستمولوجية من جهة أخرى. بهدف إضفاء طابع علمي على عمل الدراسة الأدبية، إنطلاقا من السعي وراء إيجاد نظرية نقدية علمية. ولعل هذا هو السبب في أن هذه المصطلحات قد دهمت بدمع معين من المسلمات، نذكر من بينها سلمة الأثر (بمثال ميوزجا) وسلمة الأثر (مؤسسة خطافية أي أن هناك مجموعة عناصر متكاملة مضمرة داخله. هذه المسلمات وتلك المصطلحات كلها تسمى نحو فهم الأثر أو تفسيره في ظل المصباح التجريبي. وإذا تسامنا من أين جاءت نظرية النقد بهذه المصطلحات؟ كان لزاما علينا أن نتبين مصدرها الحقيقي. وعلاقة هذا المصدر بروح العصر، فأما عن المصدر الحقيقي فهو النزعة البروتية التي ظهرت في الثلاثينيات ونضجت في الستينيات كمحركة علمية تحاول التوصل إلى الكشف عن عالم الأثر وإدراك ما فيه من قوانين تحكم عناصر ومعاني المتعدد، أما عن علاقة هذا المصدر بروح العصر فيفسرها الرأي السائد عن الحركة البنيوية في الستينيات الأخيرة، باعتبارها حركة معبر عن زوَج الفكر النقدي نحو ميدان الأپستمولوجيا، فاشركة البنيوية قد خلصت النظرية النقدية من الاتجاهات الجاهليزية، ومن مغالاة النظرة الجمالية، بحيث ضعف صوبها في السنوات الأخيرة. وهكذا تدفع البنيوية النقدية الأثر نحو مفهوم يضيغ أساسا لقواعد الفكر المنطقي. والمظاهر أن ظروف البنيوية في أوروبا هي التي كانت عاملا أساسيا في ذلك، فزيادة وعي الإنسان بقدرته على فهم طبيعة عصره وطبيعة ثقافته كانت عاملا أساسيا في انتشار هذه المقاهيم النقدية.

ولنظن الآن إلى طبيعة هذه المقاهيم النقدية وما يمكن أن نطرحه من إشكاليات نظرية وعملية، أو ببساطة أخرى إلى أي حد تتفق هذه المقاهيم النظرية النقدية مع العلم ومعياره... ؟ إننا نتخذ أن هناك أسبانيا معددة تحول دون تحقيق نظرية نقدية علمية، منها أن النظرية النقدية لا تختلف عن سائر النظريات التحليلية من حيث تقديرياتها من جهة، وأتقارها المفرودة من جهة أخرى وطبيعة مقاهيمها من جهة ثالثة.

فالسلمة الأدبية الفاعلة بأن الأثر الأبدي كل متكامل يتضمن مجموعة متكاملة، هذه السلمة تبدو غير واضحة من جهة، هذا إلى جانب أن هناك شكوكا في صحتها من جهة أخرى، نظرا لأننا لا نرى إلى أي حد

حيث أن مصطلح «فونج شكل» هو مصطلح وبنائي رمزي للتصير من عدم وجود دلالة مائة في العناصر الرمزية (داخل بنية الأثر). وما يهتينا في هذا المقام، الإشارة إلى ذلك التصارب بين هذه المصطلحات لا القوف متصفا، لأننا نلف أولاً وأخيراً عند الكل الفعاليات هذه المصطلحات. وهذا الأمر يبدو واضحا في اعتمادنا بهذه اتجاهات نقدية في وقت واحد.

على الرغم من وجود ذلك التصارب أو الاختلاف بين المصطلحات إلا أنها تبدو متفقة في جوهرها على الأساس الموضوعي، فالنقد السوسولوجي يستعمل مصطلح «بنية الأثر»، وكذلك يستعمل النقد النفسي والنقد الرمزي. وبنية الأثر عند الناقد أو الباحث ترتبط دائما بمعنى معين، ويستعملها لضرورة، ولتقسمة معينة مصدرها النزعة البنيوية. فالبائث أو الناقد حينما يستعمل مصطلح معين يعرف منه مسبقا ويعمل في بنائه الذهني فونجيا لاستعماله، وهذه المتابعات تختلف من نقد لآخر، وتعتبر تغير مجال النقد ويتطور ثقافة العصر.

والناقد (أو الباحث) قد يضطر في أحوال معينة إلى استعمال مصطلحات نقدية معينة، على أساس أن تلك المصطلحات تمثل علاقة مثالية بين بنائه الذهني وبين موضوع بحثه. ونحن نفترض أن تلك العلاقة المثالية تشتت نتيجة تضاعف بين هذه الجوانب الثلاثة (مصطلح - ناقد - موضوع) بصفة عامة، ونتيجة اكتشاف الناقد لضرورة هذا المصطلح على التصير المحكم بصفة خاصة.

reve، كلام Discours، أما في النقد الرمزي فنجد مثل هذه المصطلحات: نظام ordre أو كلمة و نسق و systeme أو كلمة و بنية و structure، أو كلمة و علامة signe الخ.

هذه المصطلحات، ورغم اختلافها، يبدو أنها متفقة كلها - سواء في النقد السوسولوجي أو النفسي أو الرمزي - على استعمال لغة علمية موحدة. وما ساعد على ذلك وجود لفظة «البنية» التي تعد عاملا مشتركا بين مقاهيم هذه الاتجاهات النقدية. ونحن إذا قلنا أن النظر في هذه المصطلحات وجدناها تكشف عن مظاهر هذه الوحدة بطرق مختلفة، فهي تبدو متفقة على حقيقة واحدة، فهناك على الدوام كلمة مبنية، وإن كان هناك اختلاف في دلالتها لدى كل اتجاه، لكن وظيفتها الرمزية واحدة، غير أننا لا نريد القوف عند بعض المصطلحات، ولأن انتهينا إلى القيام بعملية تصنيف لها، كالقول مثلا بأن مصطلح «البنية ذات الدلالة» عند الاتجاه السوسولوجي يعني البحث في المعنى الموضوعي، وأن البنية اللا شعورية تعني التعبير عن آليات اللا شعور عن طريق اللغة، وأن «البنية الرمزية» تعني الدلالة الحقيقية للأثر. وسنبحث من مدى التشابه بين تلك المصطلحات نظها إلى الضيف. ولكن هذا التشابه ليس تشابها مطلقا، لأنه يتضمن في بعض أجزائه غطا عن التصارب الذي يوجد بين المصطلحات، فهناك مثلا والدلالة الاجتماعية أو الوحي المعنوي، المصدر في بنية الأثر الذي يتجزأ الناقد أو الباحث السوسولوجي في مضمون أو بنية الأثر، في

يزعم أن معنى المصطلحات النقدية لا يشوبها الغموض وليست في حاجة إلى تحديد، إننا نخالف هذا الرأي ونذكر أصحابها بأن لغة النقد الأدبي ما زالت لغة كفية، كثيراً ما تتأثر بالزعماء الذاتية، في حين أن لغة العلم لغة كمية، فالشكلية الأساسية التي يواجها النقد الأدبي المعاصر هي، أولاً وقبل كل شيء، مشكلة تتعلق باللغة والمصطلحات من جهة، وتعلق بشضايا خارج النقد من جهة أخرى.

من الضروري إذن أن يمر النقد بمصطلحاته أولاً من الغموض، كي تكون أملاً للدخول في نطاق العلوم الإنسانية، وإن كان هذا الأمر صعب المآل، نظراً لأن ذلك لا يتأتى إلا بعد تحليل لغة النقد الأدبي، بوجه عام، من طبيعتها الكيفية، وبعد تحريرها من الروح المذهبية التي تظهر في مختلف اتجاهات النقد، ولكن كيف نحدد لغة النقد الأدبي؟ وما هي خصائص المصطلحات النقدية؟ نحن نرى أنه من الضروري أن يتوافر في المصطلحات النقدية عدد من الشروط أهمها أن تكون هي المصطلحات الموصلة مباشرة إلى المعنى الواضح الدقيق. وأن تؤدي بنا إلى فكرة واحدة محددة.

أما الإشكالات الثلاث فيتمثل بمسألة النظرية النقدية والقانون الأدبي. فنحن نعرف أن العلم الوصفي يتضمن عدداً من القضايا المحققة، ومجموعة من الحقائق العامة التي تستند إلى التجريب والمشاهدة، لمحاولة إتقان القانون الذي يرتكز أساساً على المشاهدة العلمية. والقانون الذي نقصده هنا هو القانون العلمي الذي يمكن التوصل إليه باكتشاف الأنماط أو - الإطارات - في مسار التجربة.

أما من القانون الأدبي فمن الصعب تحقيقه، ذلك لأن هناك إشكالات منهجية ولغوية يرتبط بمسألة تعميم الظواهر الأدبية، فمن لا يستطيع أن يحدد بدقة درجة الانفعال في رواية أو قصة، أو درجة التطور الفني في بناء قصيدة أو مسرحية. وهذا يرجع إلى أن طبيعة الظاهرة الأدبية تختلف عن طبيعة الظواهر التي يدرسها العلم الوصفي للبحث. وذلك يعني أنه ليس بإمكان النقد الأدبي أن يصوغ القوانين الأدبية. وقد يقول قائل: أنه من الممكن إيجاد قوانين أدبية. فيجواب ذلك أننا لا نستطيع أن نربط بين تلك الشكل الروائي وغيره بنات الوسيط الاجتماعي الاقتصادي في المجتمع الصناعي المعاصر. ومثال ثان يقول: إن شأن ارتباطنا بين كبر القصة القصيرة في أدباء المعاصر وأزمة اللغة الحديثة، أما المثال الثالث، فيقول: إن زيادة درجة التوتر تؤدي إلى تعطيل عملية الإبداع، ولكن يمكننا الرد على هذا الأمثلة وما شابهها من أمثلة أخرى بأن القانون لا يمكن أن يكون كذلك إلا إذا صدق على جميع الحالات أو الظواهر، لهذا القانون نتصه العموم والتجريد؛ فالقانون الأول الذي يربط بين تغير البنية الاجتماعية وينبثق البنية الاقتصادية في المجتمع الرأسمالي المعاصر وبنيت الشكل الروائي، هذا القانون لا يرتبط بكافة المجتمعات ولا بكافة الآثار الروائية.



فالجوهر لا يعني «البنية» ، الأمر الذي معه تدخل اللغة إلى حد كبير في تحديد صياغة المصطلحات النقدية. ومن هنا تختلف المفاهيم وتتصارع وجهات النظر حول الترميزات. فالشكلية اللغوية هي مشكلة تصب في تحقيق الموضوعية في النقد الأدبي. فالنظرية النقدية تبدو في مسيس الحاجة إلى إجلاء لغتها وتحديد مصاعمها، فهي ما زالت - رغم الجهود المبذولة الآن - تقتصر إلى لغة علمية، حتى يستطيع النقد الأدبي علماً كسائر العلوم الإنسانية. وفي هذا الصدد يمكن القول بأن المصطلحات الجديدة يكتشفها الغموض والاضطراب، فليس هناك اتفاق بين نقاد الأدب حول تلك المصطلحات، فلقد اختلفوا مثلاً في مفهوم المعنى الموضوعي للآثار، وردوه إلى « مجموعة العلاقات الظاهرية، أو « مجموعة الدلالات المضمرة في بنية الآثار، وكثيراً ما تلتبس الخللات النقدية حول مفهوم «البنيت ذات العلاقة» ، أو مفهوم «البطل» ، الشكل» ، أو حول التسريقات بين «النسق» و «النسق» أو التمييز بين «العلامة» و «الرمز» .

هذا يظهر من مظاهر تمثر النقد الأدبي في سيرة نحو استخدام مصطلحات صامدة ودقيقة، لهذا إننا نرى أنه من الضروري أن يتجه النقد نحو معالجة مصطلحات بأسلوب منهجي منظم، لتحديد لغة وجعلها لغة علمية. فنحن نخالف الرأي الشائع الذي

تأثر أجزاءه الأثر بهذا الكتل المتكامل وإلى أي حد تتفاعل فيها ببعضها.

هذا مسائل وقضايا مطروحة يجب أن يعالجها الناقد (أو الباحث) المبدئ في استعمال مصطلحات أو مفاهيم النظرية النقدية. فمثل هذه المسلمات لا سند لها من العلم كسائر أمها (غير ذات موضوع) ولبدو من قبيل اللغوي.

ولكن الأمر يختلف قليلاً هنا بأن الناقد (أو الباحث) يبدأ بدراسة الكل في الآثار، وينظر في أجزاءه على أنها وأعضائه في هذا الكل، فإن هذا القول يتفق إلى حد بعيد مع اتجاهات النقد الجديد كما نؤيده النظرية العلمية النقدية.

والإشكالات الثلاث أن هذه المعطيات أو تلك المفاهيم تصعب النظرية النقدية بصيغة علمية، وتجهلها تسوق نتائجها بصورة قاطعة، واعتبارها نتائج بديهية، بينما طبيعة النظرية النقدية ذاتها لا تسمح لنا بإتجاز النظرية الكلية المجردة التي يتجزأها العلم الوصفي.

والإشكالات الثلاث إزاء المفاهيم والمصطلحات النقدية يتمثل في الدلالات اللغوية لهذه المصطلحات، فهناك فارق كبير بين قولنا (إن اللغة جوهر الآثار) وبين قولنا: «إن للآثار لغة ذات بنية خاصة، ولعل السبب في هذا التمايز اللغوي هو إطلاق عبارة «لغة الآثار» واستبدالها بعبارة «اللغة جوهر الآثار» .



قراءة تشكيلية

محمود المهدي

الفنان بابلو بيكاسو

اللوحة جرنیکا

القراءة المصاحبة للوحة المنشورة كتبها الفيلسوف العالمي المحاضر روجيه جارودي ، وترجمها إلى العربية حليم طوسون ، وستأتي القاهرة نشر تحليلات أخرى لنفس اللوحة من وجهات نظر مختلفة ، عربية وعالمية .

يقوم التحكم في التكوين بنسور حاسم . فاليقين بانتصار الإنسان لا يتولد من أحد التفاصيل ، ومنها مثلاً وجه امرأة في وضع جانبي أشبه بشملة تنطلق من التالفة وتصوب نازها نحو نور لا يتر ولا يكثر ، بل ينبع هذا اللون من التركيب العام للوحة التي تنصنع عن الوجود الشامل للإنسان الحلاق والمتلق ، عن وجود الفنان - الشاعر الحق على تقلبات الأحداث وعلى الجزرة .

وكان هذه اللوحة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء : مصرعين جانبيين ومثلث كبير متساوي الأضلاع يتوسطهما ، وتحمل الشملة قمته . وترتاد داخل هذا المثلث للمحدد الألوان السوداء والبيضاء والرمادية ، كما ترتاد الخطوط المستقيمة والمنحنية معا فتخلق إيقاعا يشغل اللوحة بأسرها . ويصعد إلى حد ما التنظيم المهيبل للجموع ، وسيطرة الإنسان على القوضى وانتصاره على الإبهاشات .

ويبدو للمنظور هنا عاصماً بكل شيء على حدة ، فكل شكل يعمل في طيه حيزه الخاص ويسته كل مرة حسب قانون جديد تماماً كما تنتفع كل زهرة بطريقها الخاصة . وهكذا يعني كل شيء أقصى قدر من الكثافة على هذا النوع من الألم أو الإلحاح المنجز من اللوحة ، غير أن هذه المديحة وتلك القوضى الشاملة لا تثير فينا الإحساس بالهزيمة أو باليأس وتلك بفضل التعبير الشكل وحده .

ويضع كل من المنظور والإحاسة هنا لقانون الحد الأقصى من الفعالية . فالأضواء والظلال لا تتبع من أي مصدر طبيعي . بما في ذلك الأضواء الكهرتلي الأشبه بعين تالفة تلهو على المشهد . ولا تبرز بشوئها القاسي سوى الأشكال الحية المنقطة بالجراح . أما الخلفية فيلون الرماد والكفن والتكايس ، وهي تستبد كل ما يصرف أنظارنا عن الصمادة للأساوية الكبرى .

ومن الخطأ أن نقول أن هذا العمل وأمثاله لا يصل إلى مدارك الجماهير . والواقع أن هذا الفن لا يمتح إلا على أولئك الذين يريدون تفصيل كل شيء على حدة . وحتى لو لم نحلل تفاصيل بناء اللوحة وقرانها وتوزيع الألوان التي تنسج عليها تدريجات الرمادي الدقيقة ، فإن الإنطباع الشامة والحركة المتواصلة من خلال هذا العمل ، في متناول الجميع بشكل مباشر . والإدعاء بأن المستوى الأدنى للفن والواقعية المسرفة في السطحية هما الأقرب وحدهما إلى التلقوق الشمي ، يعنى أننا بصدد مفهوم للفن يتجر للشعب .

طغت الغماسة على ألوان بيكاسو مع تنوب الحرب الإسبانية تماماً كما أثير الألق أيام النضال هذه . ويبدو أن الألم بدأ يعانى من التفككات ، ويتفكك مع تصاعد قوى الفاشية والحرب . وتشهد لوحات ورسومات بيكاسو على هذا التفكك وعلى ذلك العالم الممزق وعلى البشرية المشوكة بعد مجزأها من الإنسانية . كان يوسع بيكاسو أن يقول : « أنا لا أصور الحرب ، لأن لست من هذا الصف من المصورين الذي يبحث عن موضوع . ولكن لا شك في أن الحرب متواجدة في اللوحات التي صورتها آنذاك . وربما أثبت أحد المؤرخين فيما بعد أن تصويري تثير يتأثر من الحرب » ●

جولة في متحف باريس

محمود بشيش



اختار من متاحف الفن ، اليوم ، ثلاثة للمحديث عنها ، أو قل ، أتركها لتحرك داخل ما يدور لاستخلاص حكمة ما ، تقدم الآخرين ينهيك إلى ما يتعين عليك تفاديه ، أو الأخذ به ، ول معظم جولاتي في تلك المتاحف ، كانت طيور أطفالنا المصريين ، وفتياتنا ، تلح على ذاكري ، فتتصرن الحيرة على أوضاعهم : على مستوى التعليم ، والفنية ، بل على مستوى الترقية الإنسان الاعتيادي ، وكأنا لا نتجيب أطفالاً إلا لأن الفريضة أرادت ذلك ، ثم لا نجد من أبواب المتاحف ، أو المتاحف ، بعد ذلك ، إلا باب الحصرية ، والمقيم !

ينتمي المتحف الأول : « دي كليي » إلى « المتاحف القديمة » ، الذي يضم في « نطاق باريس » ثمانية وعشرين متحفاً ، وينتمي المتحفان الآخران إلى هيئات خاصة أو أفراد ، وعدد تلك المتاحف أقل من الرقم سابق الذكر ، بالإضافة إلى مركز « بومبيدو » وهو أكبر البيوت الثقافية الأوروبية .

- ١ -

يوجد متحف « دي كليي » في قلب الحي اللاتيني ، تسريعاً من جماعة « السوربون » الشهيرة ، و « البانتيون » أو مقبرة العظماء ، يتكون من بنايين متجاورين لا يربطها نسق معماري واحد . أحدهما : أطفال لخدمات رومانية ، والآخر ، كان مأوى خاصاً برهبان دير « دي كليي » ، وقد أهدى بناء الأثر الرومان على أيدي رهبان الدير ، في القرن الثاني أو الثالث الميلادي ، ويضم المتحف معظم الآثار ذات الطابع الكنسي : أدوات الرهبان الإستعمالي . مجسمات طقسية .

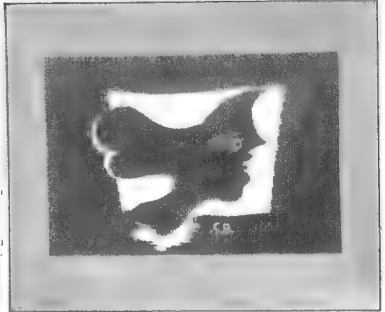
متحونات للقسيسين والقسيسات بالخشيب أو بالجبس . رسوم بالخط . زجاج ملون . غطوطيات قديمة للكتاب المقدس . . . إلى غير ذلك من آثار الفنون الوسطى . والمتحف ، ربما بسبب هذا الوفاق ، يتمتع بملوه ، إلا أيام الرحلات المدرسية ،

• متحف « دي كليي » • حفل موسيقي •



يمتلئ بالحيوية ، والزحام على اقتناء الكروت ، و « الكتلوجات » ، ويلف الصغار في حلقات دراسية حول أساتذتهم ، يجتمعون فيها بين اللهور والدرس ، وأكثرهم كان يتركز أمام النسخات البيزنطية ، التي تمثل الصلابة بين كل المروضات ، سواء من ناحية المساحة ، أو الانتشار في عديد من قاعات العرض ، أو مستوى الجاذبية للجمهور ، أو من ناحية الموضوع ، لموضوعاتها تدور ، غالباً ، حول مباحث الحياة ، ولقد أبدعت تلك النسخات في مباحث القرون المتعده ، وتخلصت من عديد من قيود الفن الكنسي ، وإن شاركته جسد الأشكال ، والإغراق في التفاصيل ، وترجيح طابع القص ، والتجميل الرمزي ، إلا أن اللات للنظر هم ظهور المرأة عارية ، كما في لوحة « طقس الحمام » ، حيث تظهر « سيدة القصر » في بؤرة النسخة الجدارية الضخمة . تأخذ تحملاً ، وهي عاهرة بكل الإجلال ، والتقدير من الوصفيات ، وصائص الهجة : الموسيقيين أ وليس الإجلال ، والتقدير مكرساً ، فقط ، لشخصها ، ولكن للنساء التي لامت جسدنا المقدس ، والتي

متحف (جالييري دي لاسينا) • براك وأرس بتفسيره على أرضية بيضاء •



متحف (دي كليني) • القديسة مارلين •



متحف (دي صيني) • العذراء والطفل •



تسأل حرب لم «أسد» مرسوم، مكتوبة، في النهاية، بحيرة صغيرة، يلهو فيها الولد، وتتصب على جانبها وصيفان، تَعْمَلان مجرورهما، انتظارا لحرس وجهها المسيد من الجسم، ولا يستكمال الطقس، يتقدم خادم نحوها يعمل طمأناً وأزلفها الأزار من كل جانب.

إذا كانت معظم منحوتات المتحف، ولوحات الزجاج الملون، ورسوم الجص، تسدهو إلى «الأبدية»، ومعاينة الرب، فالتسبيحات تسدهو إلى الانتهاج بالحياة، والإقبال عليها، وتبشر بولد عصر مختلف، وتقدم تراثاً في فن الجويلان واستغاث منه الأجيال المتعاقبة، بينما استمر تصوير ومنحوتات تلك القرون المتمدة في المتحف.

— ٢ —

تأملت بمناية إحدى منحوتات المثال الروس الكبير «زادكن» في متحفه، أثارت كوامن الأحرار، قبل أن تثر بوار الإصجاب، بالكيفية التي أنشأ بها عمله الفني. حركت في الذاكرة طوقاً لصور فوتوغرافية، كنت رأيها، للذابح وصابرا واثباتاً، التي لم تحرك

فرشة فنان حرب، أو أرمله، فما تزال النظريات الجمالية التي ترجع «اللهو» أساساً للإبداع الفني، تملك على الفنان العربي مشاعره وعظه. لقد احتشد «زادكن» لتقديم شحنة تعبيرية، لا يستطيع الخلق الانقضات من تأثيرها المؤثر، ليس فيها لينة، أو سكية، بل فيها عرامة الأسلوب والتكسي، الذي انحاز إليه الفنان مع تحريف تعبيرى حاد، حيث الحدود القاطعة، والانتقالات غير الترفقة من كتلة إلى أخرى، وضربات الأبريل المتقصة، والمتنوعة، تماركة على السطح آثاراً غشة، فلا مضازة، أو ملاطقة، أو إضفاء لطيفة الحاشية الحشبية، بالملاجات الزينية، التي تشاهدها عند عديد من فنانينا، المهتمين بهذه الحاشية. فجأة نطق، بها شيخ فرنسي أتيق، كان يقوم بدور المرشد لمرافقي له، قال: «مثال» الرحمة «له» «ميكال أنجلو».

استلأت دهشة، فلم يرد إلى الخاطر أى مشابهة مع ذلك الموضوع البدين، وأدركت أن المرسل قد كشف، عن غير قصد، عن السيات «الطبيسي» و«الطقسي» لفروض الصنوعة، وربما لو كان معنا



● متحف (في كيني) ● وقائع أسطورة القديس «بيتر» ● زجاج ملون ● فرنسا ● حوالي ١١٤٥ ●

آخرون، يتنمون إلى مواقع أخرى في خريطة العالم، وهموم أخرى، ظهرت الكوار، وتصورات مختلفة. إن «زادكن» لم يسلمهم، بالطبع، الأحداث الدامية ببلتان، فقد توفي في عام ١٩٧٧، وربما استلم، بالفعل، منوعة «أنجلو»، ومع ذلك تبقى حاشية العمل الفني العظيم، بمجرى من «شريعة» الشر المحمود إلى ألق إنسانية واسعة، حتى يرى لها كل إنساني، جانباً من نفسه، ومن حقيقته.

— ٣ —

أما المتحف الثالث، وهو متحف خاص، فيدعى متحف «دي لاسيا» و«Musée de la setta» ويأتى المتحف تطبيقاً للتلط الطريف «دعا» هو بالفوق «أ»، وكثيراً ما تلتقى في «باريس» ب«باكستانيات» و«باكستات» من لاسيا، «أ» «تقيم مرضاً فاعراً» للمصالحات، «أ» وتقدم قاعة العرض ماعزوداً بالإضاءة المركزة على «حصالات» من القرن الثامن عشر، مستشلاً لتسل أعية، ذات لون جال، تنقى بالدولار الذي يتحكم العالم، «متحفنا من هذا النوع، إلا أنه يقدم لنا تاريخ «النيج» و«الباب» «في أشكال متنوعة، وبما صعبها من صناديق، وعلب لتتبع، ويرافق هذا العرض عرضاً آخر لأيقل طرارة، بالشرايح الملونة، يقدم عشرات اللوحات الفنية لكبار الفنانين الغربيين، يظهر فيها «الباب» و«السيجار» «بدر» «ليو» «أ» «وإن كانت السمة العامة لمتحف «دي كليل» «المبوس» «فألسمة الغالبية على هذا المتحف هو الإهتمام

ويضم هذا المتحف قاعة للعرض شأن معظم المتاحف، وكان يقام في الفترة من ٢٧ فبراير حتى ٢٥ مايو الحالي معرض لأستاذ فن التسبيحات المرسمة الراحل: «بيير بودوان» PIERRE BAUDOUIN قدم له المتحف خمسة وثلاثين قطعة من التسبيحات، من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٧٠، العام الذي توفي فيه، وضم المعرض لوحات منفردة لأهم فنان العصر، منهم «في سيبل الشال: بيكاسو» «أوب» «براك» «ارنت» «لوكونوبوزية» «ولاحظت ملاحظتين أساسيتين في هذا المعرض: الأولى، اللذة التامة، للدرجة التي نظن معها، للوحة الأولى، أنك أمام لوحات أصلية، الثانية، حرصه على اختيار الطريق الصعب، فيختار رسوماً يصعب نقلها إلى وسط جديد، كلوحة «الغاية» «الشهيرة» «ماكس ارنت» أو لوحة «الكادر» «بعنوان تكوين» «حيث الإضاءة المتدرجة» «الذقيقة» «وعظم لوحات» «لوكونوبوزية» «و«بيكاسو» «وبالنسبة» «لقد أقيم «بجولان» منذ أكثر من عشر سنوات مركز للتسبيحات، تولى الإشراف عليه الفنان «سمد كامل» «وقام بتجميع لوحات لعدد من الفنانين لتفنيها» «إلا أن السنوات» «التي تزيد على العشر» «قد مضت» «دون أن نشاهد شيئاً من الإنتاج.

من المسلول ٩، المشرف ١٩، أم البراعة التقليدية للبيروقراتبة للصربية في «مخت» «الواليا الطبية» وكراهية كل أنواع التبراج «للآخرين» ١٩.



القصة السينمائية

يوسف الشاروق

إن من الوقت أكثر مما تستغرقه قراءتها ، ولهذا كان لابد من الاختصار في السرد نفسه من طريق حذف بعض الشخصيات والأحداث المتصلة بالشخصيات الباقية ، وكذلك حذف بعض المشاهد والقصص الفرعية والتفاصيل ، والمركز على الخط الرئيسى في الرواية .

— وهناك وسيلة أخرى لاختصار الرواية عند تحويلها إلى فيلم هو التكثيف أو دمج فصلين في فصل واحد . ففي رواية بداية وبداية نجد في الفصل الخامس عشر حسين وحسن يصعدان إلى شقة فريد التحدى للتدريس لآية ، وهناك يلمح حسين بية ولى الفصل السابع عشر يتجرأ حسين ويضغط على يد بية وهو يتناول منها نصية الشاي . وقد دمج الفيلم هذين الفصلين لحسن من أراد من أول مشهد بشقة فريد التحدى عند بداية عمله بالتدريس لآية .^(١)

— ويرجع هذه الطرق المستخدمة لاختصار الرواية حتى لا يتسرق الفيلم زمناً أكثر من المجدول ، وحتى يركز انتباه المشاهد على خط واحد بنائه ، فإن كاتب السيناريو أحياناً ما يلجأ إلى إضافة أحداث جديدة من عندة لإثارة ما أكثر من أكثر من بعد من أبعاد القصة . لحسين يحصل من أخته نصية على هبات مالية من حين لآخر ، وذات يوم تعود إلى الكباريا حزمة النقش بعد أن استلمت لعمل ورشة إصلاح السيارات وفى يدها نصف ريال آلهة إليها العامل ثلثا ألبانيتها . ويقابلها حسين أثناء عودتها ، فتدله على نفسه يدها بالنصف ريال . كآبت هذه هي المرة الأولى ، وفى كل مرة بعد ذلك يأخذ حسين منها نصف ريال . لتسرع خبرتها عندما أخذ منها أول نصف ريال وتصور ما يجري لها خارج البيت دون أن تراه خاصة إذا ارتفع المبلغ إلى ريال كامل . تلك إضافة ليست في العمل الروائى تقدم للمشاهد لغة سينمائية توحى بما يحدث خلف ما يشاهده من صور .

— فرق آخر بين الفيلم والرواية ، ذلك أن الصورة السينمائية صورة خارجية في المكان ، أما الألب القصصى — ابن الطبقة — فمجهول الفضل العام الداخل للإنسان — خصوصاً بعد اختراع الكباريا التى تسجل الواقع الخارجى بها في أقل من الثانية وبعد انتشار وتطور العلوم الإنسانية الحديثة لاسيما علم النفس — ولما كانت مستويات الشعور ابتداء من الانفعال والتفكير والتذكر وأحلام اليقظة وأحلام اليقظة والكابوس ... الخ تتسنى إلى هذا العالم الداخلى ، فإن الفيلم — باستطاعة أن يعرض علينا هذه المستويات إلا من خلال تصرفات الشخصيات تصرفات تجعلنا نستنتج حولها .

ويظهر هاشم الحسان مثالاً لذلك عند ترجمة حالة نفيه إلى سينما شخصية رواية بداية وبداية لتجيب عن عطف عند سامعها نأياً زواج سلمان من غيرها وهى التى تطمع في الزواج من . فقد استغرق تجيب عن عطف فى وصف مشاهداته الداخلية وما تائه من آلام صامتة دون أن تصعد عنها حركة سوى عضة شفتها . أما فى

وقد قدم لنا الأستاذ هاشم الحسان في كتابه « تجيب عن عطف » على المشقة ، مقارنة طيبة بين العمل الروائى والعمل السينمائى .

— نتحن نلاحظ أولاً أن الرواية يقول فيها الوصف يعكس الفيلم فإنما وصف الروائى مثلاً حصرية في صفحة أو عدة صفحات فإن لقطة واحدة في أقل من الثانية يمكن أن تقدم لنا هذه الحصرية بكل تفصيلاتها الدقيقة كما جاء في الوصف الروائى أو ربما أكثر تفصيلاً . وبمثير العيني أن هذا قيد من قيود الفنون الحركية المرئية (السينما والتلفزيون) لأنه يحد من حرية الخيال عند المثقف إذا قورن بحالة القراءة ، ويحل شخصاً آخر — هو المخرج — يتوب عنا في التخييل وتحويل النص إلى صورة بشرية ، ولذلك تتطلب القراءة مشاركة المثقف وجهوداً إيجابية من قبله ليكون المثقف عن طريق هذه الفنون الحركية مرئية أكثر سلبية بحيث يكون معرضاً للكسل العقلى .

ومن ناحية أخرى فإن الروائى إذا كتب جملة من كلمات قلائل يحدد فيها تحركاً من مكان إلى آخر ، كان يقول أن البطل مسافر من القاهرة إلى الإسكندرية ومن عطة عطفاً لحقت به زوجته ، فلا بد أن يصور الفيلم هذه الحركة من ابتداء وصول البطل عطة القاهرة وهو يعمل حقيقته وحوله كجرباس من بية المسافرين ، ثم لا يقدر يتحرك به ، وتدخل معه المرة لتسحق في لقطة ركاباً ... وهكذا حتى تصل إلى الإسكندرية ، أى أن ما استغرق سرده من الروائى أقل من دقيقة قد يستغرق في الفيلم ما لا يقل عن خمس دقائق .

— وما يلاحظه أنه في العمل القصصى لآتم الحركة والوصف في وقت واحد ، بينما يتم ذلك في الفيلم . فأتا أرى عطة القاهرة والفطار يفانها ووجه البطل داخل العربة فرحاً أو حزناً أو بهموماً . وما كانت الرواية تحوى على السرد أكثر مما تحوى على الوصف ، كان تحويل الرواية إلى فيلم يستغرق

وفى القرن العشرين حدث أهم تطور ثان في تاريخ البشرية بالنسبة للفن وهو اختراع السينما للإضاءة بالتلفزيون ، فقد أصبحت هذه الأدوات الوسيلة الرئيسية للمجاهير العريضة المتصولة من اللغة النصية ، وما يتخلل هذه اللغة من جوانب إيجابية أو سلبية ، أخلاقية أو اجتماعية أو عقلانية .

وفى حوالى عام ١٩٠٥ ظهرت أول أفلام ناجحة للتصوير السينمائى اشتملت على جميع القواعد الرئيسية التى توافرت لها جاء بعدها من آلات أكثر تقدماً ، وذلك بعد عدة محاولات تمت في نهاية القرن الماضى .^(٢)

وفى العهد المبكر للسينما كان الظن أنه لا كانت كل من المسرحية والفيلم يقوم على الرواية — ولما كان فيها بعد — فمن الممكن نقل المسرحية على شاشة السينما كما هى على المسرح ، أما القصة — طولها وقصرها — فلا بد لآرى ولا تسمن ، ولكنها تعتمد على تحويل الكلمات المؤثرة إلى تمثيل يعرض أساساً وحسب بوجه عام ، فإنه من الضروري بذل جهد من أجل ترجمة السمات القصصية إلى سمات سينمائية . وقد اتضح فيها بعد أن العكس هو الصحيح ، فالأسلوب السينمائى أقرب إلى الأسلوب الروائى مما هو إلى الأسلوب المسرحى . فإنه إذا كان الحوار أساس المسرح ، فإن الصورة أساس العمل السينمائى ، والصورة هى التى تترجم السينمائية للوصف والسرد الدللى يقوم عليها العمل القصصى .

والواقع أن القصة السينمائية فى قائم بذاته له خصائصه التى تتفق وهذا الوسيط الجديد ، ولما كان من الممكن إعدادها من الفنون الأدبية كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، فإن الفارقة بين القصة السينمائية من ناحية وكل فن من هذه الفنون الأدبية من ناحية أخرى وبيان مدى التماثلات والاختلاف والاختلاف الذى تدخل على هذه الفنون لتطويعها للفن السينمائى ، يمكن أن نوضح لنا في البداية معومات هذا اللون الجديد من القصة .

افليم فتراها تنسحب بسرعة إلى المطبخ ، وخلف الباب الذي تركت عليه بظهرها تنفجر في بكاء مكتوم . وعندما تسمع نداءها من الخارج تسرع بمسح دموعها . كما أنها عند مقابلتها سلمان تعود لتنظر إلى نفسها في المرآة ثم تغلقها بصف زهرية لتخسرها . وهكذا تتحول مشاعر الألم الداخلية إلى حركة ظاهرة تصل بنا إلى نفس التأثير بعيشة مأساة نقيصة وصعدتها في حياة سلمان لها .^(١)

وقد حدث السينما مشكلة الذكريات حلا ناجحا إلى حد ما من طريق ما يعرف بالفلاش باك أو الاسترجاع .

— ويقودنا هذا إلى مشكلة الزمن ، فالصورة عادة ما تمر من الحاضر ، وحتى الماضي والمستقبل يتحولان إلى حاضر بالنسبة للمشاهد . أما اللغة فتتملك بناء متكاملا للتعبير عن الزمن سواء من طريق الأزمنة الثلاثة للأفعال : الماضي والمضارع والمستقبل (وحتى لغات أخرى أزمنة أكثر من ذلك بكثير كاللغات الناصية والنام والفرسي . . الخ) ومن طريق الترو اللغظية التي تميز عن مختلف أوقات الزمن ابتداء من الثانية حتى القرن ، وأوقات الليل والنهار المختلفة ، وفترات الزمن ابتداء من الأول إلى الأبد والسرد حتى النهاية والنهاية . . الخ .

ويكمن أن تضرب مثلا في صعوبة ترجمة الأفعال التي تميز عن طلال اللغة إلى لغة سينمائية تلك الجارية ، التي يوردها هافم التحليل في كتابه ، وتجيب بحرفية على العبادة : « لأنه لا يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » . فقد تكلفنا محاولة ترجمتها تصوير الرجل وهو يمشي القفل في عصره ، ثم تصويره في عصر سابق يمشي النجاح ، بما قد يستغرق فيه ما يكمله أو لصلنا منه على الأقل . ومع ذلك فسينقى كلمة « لعل » دون ترجمة . ذلك أن الصورة إذ تظهر على الشاشة تثل نهاية حاسمة .

كذلك يستحيل على الصورة أن تمر عن النفي ، لأن وجودها حالة إثبات دال ، والنفي عدم الوجود أصلا . فنحن حين نقول في اللغة « لم يحدث » ثبت الوجود الذي يثبت الفعل ويثبت ، وترجع في الوقت نفسه . أما السينما فإياها إما أن تصور الحدث فيكون موجودا أو لا تصوره فيكون عديما .

كما يستحيل على الصورة إبراز العلاقات الشرطية بين حدثين أو أكثر .

ولكن إذا كانت السينما تفقد دقة اللغة في التعبير عن الزمن ، فإنها من ناحية أخرى تتميز للسبب نفسه باليساسة ما يجعلها لغة سهلة الفهم لكل الناس على خلاف اللغة التي قد يصعب فهمها حتى على المتخصص فيها .^(٢)

في الفيلم والرواية يتلقى الوهم بالزمن والمكان ، لكن الفرق بينهما أن الرواية تترجم الوهم بالمكان بالانتقال من نقطة إلى أخرى في الزمان ، بينما يترجم الزمان بالانتقال من نقطة إلى أخرى في المكان .^(٣)



ويربط هاوزر بين صبح العنصر الزمان بالطابع المكاني في الفيلم ، وفكرة الزمان عند برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) ونسبائها في السيرة واحدة . فبرجسون يؤكد تزامن محتويات الوحي ويؤمن الماضي والحاضر ، وافتراق انساب فترات الزمان المختلفة معا ، وسيلة التجربة الداخلية إلى حد لا تعود معه ذات شكل محدد ، والتدقيق المحدود لمجرى الزمان الذي يعمل معه النفس ، ونسبة المكان والزمان ، أي استحالة تمييز الوسائط التي يتحرك فيها الدهن وتعيددها . ويرى هاوزر أن هذا التصور الجديد للزمن ثلاثي في كل خطوط السج التي تولد مادته الفن الحديث تقريبا ، وهي التخل عن عقدة الرواية ، واستبعاد البطل ، وتنحية علم النفس جانباً ، والطريقة الآلية في الكتابة ، والأهم من ذلك طريقة المتواج ، ومزج الأشكال الزمانية والمكانية في الفيلم . ومن المؤكد أن هذا الفهم الجديد للزمان ، الذي أصبح

العنصر الأساسي فيه هو التزامن ، والذي تنحصر طبيعته في صبح العنصر الزمان بالطابع المكاني ، يتمثل على أروع صورة ممكنة في السينما التي ترجع نشأتها إلى القصة نفسها التي ترجع إليها فلسفة الزمان عند برجسون .^(٤)

فالفيلم أدخل تغييرا كاملا في طابع مفهومي المكان والزمان الديناميين وفي وظائفهما . فقد أصبح المكان في ديناميا ، ولقد طامحه السكنى ، وسليمة الحادثة ، وكان وجوده يبدأ أمام أعيننا .

ومن علاقة الزمان في الفيلم بالزمن في الرواية الجديدة يقول هاوزر أننا نجد في أعمال بروس وجويس ودويس ياسوس ورجيني وولف . أن الطابع المتقطع للنصبة والمسار للشاهد والتبدل المتساوي للافتكار والحالات النفسية ونسبة مساهم الزمان والافتراق في حق الإنسان ، كل ذلك يذكركنا بأصاقل التفتيح والإبداع والإلتزام في الفيلم . ونحن نجمع بروس بين حدثين قد يفصل بينهما لثلاثون عاما ،

ويقرب بينهما كأن المسافة الواقعة بينهما لا تزيد عن ساعتين ، فإن هذه الطريقة بعينها هي سحر الفيلم . والطريقة التي تتشابه فيها عند بروس ، أيديس الماضي والحاضر ، والحنين والتأمل عبر المسافات المكانية والزمانية . . . تختص بها حدود المكان والزمان في تيار العلاقات المتبادلة هذا الذي لا يعرف نهاية ولا حدودا . كل ذلك يناظر بدقة مزيج المكان والزمان الذي يتحرك فيه بروس .^(٥)

والواقع أن كل فن هو فضاء عند القروض والاختلافات ، وهو يناظر في الدوام بأن يزداد القربا من هذه القروض لكن يتخلص من برائتها بمجالات لروح الفن ، فإن كان فمة تقدم في تاريخ الفن ، فإن هذا التقدم يتحصر في الزيادة الدائمة لتلك المناطق التي خلصت من برائت القروض والاعتماد النظام . والفيلم يفت ، بفضل تحليله للزمان ، في الخط المباشر لهذا التطور . فهو قد أتاح التصوير البصري لتجارب لم تكن هناك من قبل وسيلة للتعبير عنها سوى القوالب الموسيقية .^(٦)

وما أعادته السينما عن الأدب الرمزية والتشبيه عن طريق ما يسمى بالمتواج المتوازي كان تقتل من رجل يموت إلى غاي يقطع شجرة . والصخرة كالأنتقال من زوجة تسلم لغزل عشيقها إلى زوجها في مكتبته يفتل سكرتيره . أو عن طريق القطع من لفظ إلى أخرى . فتقتل من حلبة وقص ارستقراطية إلى مطبخ حلق لتكتشف أننا في اليوم التالي في منزل البطل الذي كان يرضى في الحلبة أس .

— كذلك يمكن استخدام الصوت في القصة السينمائية استخداما مجازيا . ويمكن تقسيم الصوت بهذا المعنى إلى واقعي ، ويقصد به كل الأصوات الصادرة عن الصورة أو البيئة المحيطة كنتيجة منطقية لها . وغير واقعي : ويقصد به كل الأصوات التي لا تصدر عن الصورة كنتيجة طبيعية لها . وهو في الحالتين إما أن يكون متناغلا مع الصورة أو متناقضا معها .

ومثال الاستخدام المجازي للصوت الواقعي المتألف من الصورة نفتح بشار الغاطرة التي تتألف من صبيح الجنود الراحلين إلى الجبهة . أو صوت الرعد مع مشهد عنيف . أو موسيقى رومانسية تصدر عن راديو في الصورة مع مشهد حب .

أما الواقعي المتألف فيكون مثل استخدام موسيقى راقصة من مصدر في المكان مع مشهد لشادة غنية ، أو استخدام صوت إعلان تليفزيوني عن شهادات الاستلام مع مشهد لشخص مفلس يجلس مفكرا في أمرة .

أما الاستخدام المجازي للصوت غير الواقعي المتألف مع الصورة فيكثر استخدامه في الأفلام الكوميديا كأن تتنازع أطراف مختلفة على جاكطة يصاحبه صوت صفارة حكمة في مباراة مهمة لكرة القدم . أو شخص يشرب مائة لافعة تسع في أذرها أصواتا خيرية ذات مؤثر مضحك كما لو كانت صادرة

من معدته . أو مشهد قتل يصاحبه صوت صياح صبور .

ومن الأمثلة على استخدام الصوت غير الواقعي التناقض مع الصورة على مستوى مجازي أن نرى شخصاً في حنة يتجسس من خلال تحيلة أصوات ضحكاته أثناء لحظات سباقه (١٧) .

- وكل لفظة في الفيلم تحقق - بالنسبة للمخرج السينمائي - نفس الهدف الذي تحلله الكلمة بالنسبة للشاعر ، والمحتاج هو ضم الفيلم بعضها إلى بعض ، هو العملية الإبداعية في الفن السينمائي . فمنه إذا وصلنا لقطتين معاً فلا ينتج من ذلك مجرد حاصل جمع لقطه مع أخرى ، بل ينتج منه إنتاج سينمائي . فإذا شاهدنا لفظة لشخص يلع من بين مرتفع ، لم نشاهدنا لفظة أخرى لهذا الشخص وهو يصطدم بالأرض ، فإن المشاهد يكمل من خياله ما حدث بين اللقطتين رغم أنه لم يشاهده . وهكذا يتلق المخرج في السينما من مجموع اللقطات الضرورة عمله الفني وهو الفيلم . وهذه اللقطات المتفرقة في حالة الفيلم التسجيلي تكون متصلة عن الطبيعة مباشرة ، لكنها في حالة الفيلم الروائي يكون الإبداع الفني قد لعب دوره داخل الاستديو في كل لفظة . فالمعمل الفني هنا يتم عمل مسرحين ، والفيلم الروائي - كعمل فني - لا يستمد مادته الخام من الطبيعة مباشرة بل من اللقطات التي يذئجهه لخلق إنتاجها . فالوحدات في جوهره عملية خلق تدور في ذهن كاتب السيناريو قبل أن يجري تصوير قدم واحدة من الفيلم ، ويعتقد المخرج في كل مرحلة من داخل صناعة الفيلم .

- والسينما فن حركي - كالموسيقى - والفنون الحركية لا يمكن إعادة جزء منها للتأكد من استيعابه أو الاستمتاع به مرة أخرى . وهذا هو أحد الفرق بين الرواية والفيلم . فعادة الفنون اللغوية تسمح بالتوقف والاسترجاع أو التفرع إلى الأمام . وبذلك

يحدد الفاري سرعة تواتره بنفسه ولنفسه . أما الفيلم أو الدراما الإبداعية أو التلفزيونية فأيا مرتبطة بسرعة العرض المحملة التي لا يستطيع المشاهد التحكم فيها ، كما أنه لا يستطيع استرجاع أي جزء منها . فالسينما والراديو والتلفزيون لا تعيد ما تعرضه أو تتبعه بل تسير وتسل وتتنقل كالأنهار . لذلك فمن يأخذ بها ما تأخذ خطفاً وتفتتق أياً ما يعوتنا فقد فانتنا . لهذا فالكتاب يسمى إلى الخلود أما هذه الفنون الحركية فسريرة الزوال (١٨) .

ومن ناحية أخرى يمكن القول أن بناء الرواية المعاصرة تأثر بالثق السينمائي ، فقد استغلت الرواية من الفيلم في قلب ترتيب الأحداث ، وفي الانتقال من موقف إلى آخر . فمثلاً في رواية الدياب المتفرع (١٩٦٠) لطفية الزيات - نجد أنها تريد أن تنتقل من موقف تصور فيه حديثاً يدور بينيا وبين مصاصم - وبينها علاقة توشك أن تنفصل - ويتبنى الحديث بقول مصاصم أنه وجد لعل الحلال بها . ثم ما تلبثت تلك الحلق أن تنقلنا إلى خطاب ورد لليل من أخيه محمود حيث يجارب في القتال . ويبدأ بقله أنه ليس هناك سوى حل واحد حتى تتغير الأوضاع . فالانتقال هنا جالس لفظ يتنهي به حدث ويبدأ آخر أشبه بذلك الأسلوب الفني الذي كان مستخدماً في السينما كثيراً وقتئذ عند الانتقال من منظر إلى آخر ، كأن نجد في نهاية أحد المناظر مثلاً يذهب شيا في كوب ماء ، وتوسع موجات الماء لتنتقل إلى بحر تتلاطم أمواجه .

كذلك التصور من الواقع النفسي الداخلي بواقع آخر خارجي يجده في الرواية نفسها حين وقف مصاصم ولبى يتفاهان في أحد المحلات التجارية الكبرى بالقاهرة (شيكوبول) بين الدياب والمصد تنظران عوداً فرينين هسيا . وكان اليوم أول أيام الأوكرازيون والدياب الزجاسي لا يكف من الحركة . فمن تنتقل من الحدث الذي تتأرجح فيه علاقات الماشطين إلى الدياب الزجاسي الذي يتأرجح وكأنه رمز الشك والقلق .

وعندما هم مصاصم في بأس : أنت ما بتحشيش ، أنت ما بتحشيش خالص . فتحت ليل فمها لتتكلم ولكن الناس فصلوا بينها وبين مصاصم واضطروا إلى التراجع أمام الضغط وهو يحاول أن يحفظ توازنه بالشتراوات التي تنقله . فحين لا يمكن أن تقرأ هذه الجملة إلا وفي ذهنتنا عتبان في وقت واحد هو أن مصاصم يراجع أمام ضغط الناس وضغط ليل ، وهو يحاول أن يحفظ توازنه المادي وتوازنه العاطفي في الوقت نفسه .

ولكي استعرض للأفلام المؤثرة من نصص قصيرة يتضح من أن التغييرات المختلفة من الأصل تترواح ما بين :

توسيع مجال القصة (مكانيًا وزمانيًا)
توسيع التفاصيل أو إضافة تفاصيل جديدة
إضافة شخصيات وإبتكار أحداث

ويرى البرت فريشون أنه يمكن إصدار القصة القصيرة للسينما بأمانة أكبر مما هو يسور في الإعداد من المسرحية أو الرواية . فبينما نجد الفيلم لأحد من المسرحية يمثل شيئاً أكثر من المسرحية والفيلم المعد من الرواية يمثل شيئاً أقل من الرواية ، فإن الفيلم المعد من القصة القصيرة قد يكون شيئاً شبيهاً نسبياً (١٩) .

ونحن نقف من عاصم التماس حين يملن أن فنان الفيلم يتناول قصة أدبية ليفيلم ويعتقد باسمها واسم كاتبها فيقتصر في عمله هذا على مجرد تقديم ليس سينمائي لفظ ، وبالتالي لا يحق له أن يطالبنا بتقييم عمله داخل نطاق فن السينما لفظ . وإنما هو يتجاوز ذلك إلى المشاركة في خلق الوجدان الإنساني الموحد بين قارئ الرواية ومشاهد الفيلم . ويتوقف ذلك بالطبع على قدر أمانة فن ترجمة الرواية . وكلما كان الفيلم أقرب إلى صفاته ومعارفه من الرواية ساعد ذلك على خلق المشاعر المشتركة بين القارئ والمشاهد . أما الفيلم الذي يبتعد عن أصله باسم أخرى فإنه يحفظ تلك الصلة السابقة التي تسمى للفنون عموماً إلى خلفها بين البشر (٢٠) .

هوامش

- (١) ليون ج هوبلر ، أسس صناعة السينما ، ترجمة سعد عبد الرحمن قلع ، الحية المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٥٢ .
- (٢) هاشم التماس ، نجيب محفوظ على الشاشة ، الحية المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ١٠٨ .
- (٣) المرجع السابق ، ص ١٢٢ .
- (٤) المرجع السابق ، ص ١٣٧ - ١٢٨ .
- (٥) المرجع السابق ، ص ٧٥ - ٦٦ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ٨٤ .
- (٧) أرنولد هاوزر ، الفن والتجديد عبر التاريخ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، الحية المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ص ٢ ، ص ٤٩٨ .
- (٨) المرجع السابق ، ص ٤٢٢ .
- (٩) المرجع السابق ، ص ٤٩٦ .
- (١٠) المرجع السابق ، ص ٤٩٨ .
- (١١) نجيب محفوظ على الشاشة ، ص ٧٢ .
- (١٢) جورج جيهال ، دفاع عن الأدب ، ترجمة د. محمد مندور ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٣ ، ص ٤٦ - ٤٧ .
- (١٣) يوسف الشارون ، دراسات في الأدب العربي المعاصر ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب والنشر والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص ٢٢٤ - ٢٢٦ .
- (١٤) البرت فريشون ، السينما ألون ، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، مكتبة مصر ، ١٩٦٢ ، ص ٣٧ .
- (١٥) هاشم التماس ، الروائي والتسجيل ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠ ، ص ٦٩ .

المدنية والقضية

للقصص الأمريكي جون يويديك

ترجمة عبد الحميد سليم

خرفتنا وقال : «كنت أمل يا مارتين أنت وابنتك أن تلحقا بنا» فرد عليه أبي بأنه لم يرد أن يلقننا لأننا كنا نعلم أن زميليه كانا يتحدثان معه حديث صمل ، فرد على بأن حديثهم لم يكن كذلك ، ثم طلب لنا على طلبات تحية باعتبارنا ضيوئه .

بعد ذلك اقترح على أن نقوم بجولة في المدينة فنزور «جو هام» التي تبدو في شكلها كشكل مدينة «بلداده» فنزلنا ثلاثتنا بالمصعد وأخذنا ناكسي حتى بلغنا «برودواي» ، وتأسف العم «كوين» على أنه لم يخطط لمشاهدة الأماكن التي تستحق الزيارة في المدينة ، لم ذهب بنا على أي نادي «بيكرات» فلما دخلناه وجدنا عازلك البياض يعرف مقطوعة عناوينها «هناك فندق صغير» ، فقال لي أبي إنها من تأليف عمي ، فلما سألت عمي عن صحة هذا الخبر افترحت أسأريه ووضع يده الرقبسة الساخنة على كتفي وقال : «إن الأغنيات في نظري أشبه بالفتيات الشابات ، فكلهن جميلات» ، وبعد أن قدم لنا للعم «كوين» التحية من العطايا سألني إذا كنت أريد شراء خاصا بيته ، فقال له أبي إنني أريد أن أتوجه إلى مكتبة من المكتبات لأشتري كتابا من كتب الرسام «فيرمير» ، فسأل عمي إذا كان هذا الرسام هولنديا ، فأجبت بالإيجاب ، فابتسم ابتسامة عريضة وتساءل إذا كانت أمي تستعجب على أن أكون رساما فأجبت بآني أعتقد ذلك . سألت عمي عن أماكن المكتبات في نيويورك فقال إنه لا يعرفها ولكن لو أننا ذهبتنا إلى الشارع الثالث والأربعين أو إلى الميدان السادس فربما نجد بعضها . حملتنا السيارة إلى مكتبة نيويورك أو المدينة القضية ، كما يسمونها ، فقال لي أبي إنني يمكنني من هذا المكان رؤية مقر الحكومة ، فوقف تحت ذراع أبي وتابعت الاتجاه الذي يشير إليه ، وإذا بشيء حاد وجامد يسقط في عيني البني . أحسيت رأسى وطرقت بعيني فشعرت بالألم خسائي على صا يوليئي فأجابه أبي أن شيئا غريبا دخل عيني ، واستطرد أننا يجب أن نبتعد عن أي تيار حتى نستخرج الشيء الغريب عن عيني ، فقال عمي إن العين والأذن لا يمكن السكوت عليهما ، وقال إن الفتقن ولي بعد عطلات من المكان ، فسرتنا ثلاثتنا قاصدينه وأنا أتوسلها وقد أحر وجهي ، وما أن بلغنا الفتقن حتى طلب عمي من عامل التليفون أن يستدعي طبيب يحون على الفور إلى الطابق العشرين . فقرة ١١ ، وبينما كنا صاعدين في المصعد قال أبي لعمي ما كان يجب لك أن تستدعي الطبيب ، فهذا أمر يجدهم لك كثيرا واستخرج له ما بيته طالما بمدنا من الربيع ، ولكن عمي أعطاه درسا في الحفاظ على العين وأنها أغلى ما في الوجود . وما أن

كانت أول مرة زرت فيها مدينة نيويورك عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري وكان معي أبي ، جنتنا لتسرد زيارة عمي «كوين» ولاشترى كتابا من كتب الرسام «فيرمير» . ووقتها كانت زيارة نيويورك تكلف سبعة دولارات ، إذ كنا نقدر كل شيء : المسافة والوقت الخ . بالظنود ، وكانت الحرب العالمية الثانية على وشك الانتهاء ولكننا كنا لا نزال نعيش في ضيق . فطعنا ، أبي وأنا نذاكر ذهاب وعودة ، واحتفظ أبي في جيبه بوقفة بخمسة دولارات خصصها لشراء كتاب .

وبينما كنا على رصيف محطة السكة الحديد أعربت أمي عن كراهيتها لال «أوجست» ، فادعشتنا بهذا الصريح ، لأننا كنا جميعا نضل آل «أوجست» ، فكان رد أبي : «يمكنك أن لا ألومك إذا ما أهدت بنا طبقية وضربت الكلب بها فيها هذا كوين وابنتك» . ولم يكن لي أبي ما يعطين أكثر من موافقة للندم ثم الرد عليه يرد لأذع !!

لم يقابلنا العم «كوين» في محطة «نيسلغافيا» ، فكتمت أبي خبطه ولم يظهر لي . كانت الساحة قد غطخت الواحدة بعد الظهر ، وكان كل ما نتاولناه ليكون نهاية خذاه لنا : قطعنا من الحلوى . سرتنا مسافة طويلة على أرصفة أرضي من أرصفة المدينة التي نعيش فيها حتى وصلنا إلى فندق المحطة الرئيسية الكبرى الذي يملكه عمي . هناك الدخول صالحت أنوفنا رائحة عطرة . وبعد أن عرفنا أنفسنا لوظف الاستقبال طلب منا أن نستقل المصعد إلى الطابق العشرين ، وفي الطريقة أمام المصعد كان يجلس عمي مع رجلين غيره وكان كل واحد منهم يرتدي بدلة إما رمادية أو زرقاء .

قدما عمي إلى الشخصيتين الجالسين معه قائلا : «هذا أخي مارتين ، وهذا ابنه جاي» ، ثم أرانا طريقنا إلى الغرفة التي يمكننا شترريح فيها بعد سفرنا . وبعد قليل من الوقت فكرت في أن نلحق بعمي وصديقيه ولكن أبي مبرز وقال «لا تظن أن حله تمد وقلة منا» ، إذ لا بد أنه يعتقد صفقة ، وفي هذه الحالة لا يرد أن يزعيجه أحد ؟ .

أخذت أبحت عن شيء أقرأه لجد أعمد شير كتيب دعائي عن الفتقن ، وأخذت أسأل نفسي ليم كان أصدقاه عمي يتحدثون ، ولم كان عمي أقصر جدا من أبي ، ثم جلبني أبي من يدي ، وأخذتنا نظن من نافذة الغرفة على السيارات المارة بالشارع الكائن به الفتقن ، وأخيرا جاء العم «كوين» إلى

وصلنا إلى الغرفة حتى طلب مني عمي أن استلقي على الفراش ، وحاول أن يستخرج الشيء الشائب ولكنه لم يستطع بل زاد في إيلائي ، وما أن حضر الطبيب حتى قام بنفي جفني الأسفل واستخرج منه رمشاً ثم نطق ثلاث نقط من قطرة صفراء ليقف أي عدوى . لقد لدغني القطرة ، فأخلفت صبي وعملت على المخذة ، وكنت سعيداً بأنني شغيت بما ألي ، وعندما لتحت عيني كان أبي يدفع حساب الطبيب الذي شكره ، والذي غمز لي وانصرف . وخرج عمي وكوين من دورة المياه فسألني كيف حالك الآن أبا الشاب ؟ فقال له أبي إنه كان رمش عيني ، فقال عمي وأنا أعلم أنه يكون في حذته كحد الموس ، وكان عمي يريد أن يدعونا لتناول الغداء ولكن أبي اعتذر بأنه لا بد من عودته إلى بنسلفانيا لارتباطه باجتماع كنسي في الساعة الثامنة ، ورجا عمي أن يزورنا يوماً ، فرد عليه بجملاً بأنه يسعد ذلك ، ثم ودعنا عمي وعند باب القندق سألتنا البواب عن صحبي لسطعنا ، ولما خرجنا سألتنا المارة إذا كانت هناك مكتبات ، ولكن أبي أجاب بأنه لا يعمل معه نقوداً بالمرة لأن الطبيب أخذ الحزمة دولارات التي كانت خصصة لشراء الكتاب ، فقلت لأبي ما حدث في كان عاريجاً عن إرادتي ولم أطلب منك أن تستدعي الطبيب ، قال نعم ، وسألته ألا تستطيع أن توجهني إلى أية مكتبة لتأني نظرة ولو لدقيقة ؟ فقال لا وقت عندنا ، ولكننا عندما وصلنا إلى محطة بنسلفانيا كان لا يزال لدينا ثلاثون دقيقة حتى يتحرك القطار . ولما جلسنا على مقعدنا ، ابتسم أبي وهو يسترجع أحداث اليوم وقال : ديا ولدي : ألم يكن ممتازاً ؟ إن تفكيره يسبق تفكيري بستين سنة ، فتساءلت من تمى ؟ فقال : انتي أحيى حكمك ، وقال موضعاً ، انظر مثلاً طريقته في الاحتفاظ في دورة المياه حتى انصرف الطبيب ؟ هذه هي الطريقة التي يجمع بها الأشياء أمواهم ، أهم يجمعون أمواهم بالطريقة التي يجمع بها هواة طوابع البريد طوابعهم . وقلت له معلماً : ولماذا كان عليه أن يدفع ؟ لقد كنت أنت الشخص الذي ينبغي عليه أن يدفع ؟ فقال : هذا صحيح ، لماذا كان عليه أن يدفع ؟ حل أية حال هذا هو السبب في أنه صار في موقعه الآن ، وصرت أنا في موقعي الآن ! .

وأردت أن انتزع أبي من حزنه ومن حقلته مقارنة بينه وبين عمي ، فقلت له : ولماذا لم تأخذ معك أكثر من خمسة دولارات تحسباً لظروف طارئة قد تحدث ؟ ، فرد علي : وأنت على حق ، كان علي أن أحمل نقوداً أكثر ، فقلت له : وانظر ، هذه سكتة مفتوحة لو أنك أحضرت عشرة دولارات ؟ فقال وهل هي مفتوحة ؟ لا أعتقد ذلك ، لقد تركوا الأنوار في القسرية فقط ، فقلت له ، هل تظن لأي كتاب من كتب الفن يمكن شراءه بخمسة دولارات فقط ؟ إن لوحات الألوان تكلف الكثير ، ماذا تظن كم تكلف صور الرسام الهولندي فيرمير ؟ قد تكون رخيصة لو بيعت بخمسة عشر دولاراً لو كانت مستعملة أو سكبت عليها نقوداً . وحتى عودتنا إلى دارنا كان قد زال عن أبي غضبه تماماً ، ومضت سنون قبل أن أفكر في التوجه إلى نيويورك أو المدينة القضيبة مرة أخرى .



(١) ولد بريدليك في سنة ١٩٣٢ ، وبرز نشاطه في مجال القصة ، فقد صدر له : في معرض البيت للقصة (١٩٥٩) ، ونفس الباب (١٩٥٩) ، وسباق الأرباب (١٩٦٠) ودرش الحساب (١٩٦٢) ، والكتكوتوس (١٩٦٣) ، وذهبان التيليفونات (١٩٦٣) ، كما صدرت له عشرات نوبة (١٩٦٥) ، وكتب حياته والزراعة (١٩٦٥) [لترجم] .

ليفتربوا منه بالتدريج ، ولم يكن بمقدور الطائفتان الروحية المثبتة من مذهب الطوى والورع والتي نادتا بالتركز على الخلق والتأمل في خلقه الجميل ، ولم يكن - أيضا - بمقدور القوى الفنية والموسيقية الوافدة من عصر الباروك - تقول لم يكن بمقدور كل من هذه الجهود على اتقاراد أن يشكل إنسانا يستجمع في نفسه معالم العقلاية ، بحيث يمر عنها في العصر الجديد . وبظهور ليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) وأعماله ومبادئه سطعت شمس التنوير التي ظلت اشعتها تثير القرن كله . عرض ليسنج في أعماله ذلك النوع الجديد من البشر المتفائل بعد طول تشاؤم ، المعترف بجمال الخلق وإنسجام قوانينه ، المتأصل برجولة وموضوعية وإخلاص وفان من أجل الحقيقة والنور والحريّة والكرامة . ولعل أن تحدثت عن ذلك الرجل وأيامه ، نرى أن نقف على نشأته وميلاده :

وُلِدَ جوهولده إيرايم ليسنج في ٢٢ يناير عام ١٧٢٨ ، في قرية كاتنيس - وهي الآن مدينة بها حوالي ثلاثة آلاف نسمة - كانت الأسرة بروتستانتية متشددة ، حيث كان أبوه قسيسا بالقرية . نشأ الصبي في تلك القرية بحدائقها الضيقة ، وأمام بيت الأسرة « تكسية » العنب ، وإلى جوار البيت كتيسة على الطراز اللوحي ، ثم حدائق القرية . وكانت المدرسة تشبه الدبر . أما أبوه فكانت له مكتبة ضخمة . وضع بجوارها صورة الصبي (ذي الاسم الشَّيْنِ لأن جوهولده تعني حبة نل) وهو في ثوبه الآخر وحل جُثْرِهِ كَتَبَ . هذه هي الدنيا الصغيرة التي نشأ فيها ذلك المفكر الكبير .

وإذا كانت الملامح الأولى للصبي تتّجّ من معالم شُوبَةٍ ، فإن نظراته الأخيرة كانت منصوبة إلى المستقبل . وبين هذين المنظرين نجد حياة تسم بالحيرة والقلق من الشاخصين الاجتماعية والمكثرية . كان الوضع الاجتماعي العام شديداً وقليلاً على نفوس الناس ، فالأمرء المستبدون يبدّمهم فذة الأمور ، فيدفعون رواتب الموظفين تارة ، وتارة لا يدفعون ، وقد يوافقون على منح للدارسين أو يرفضون . أما المستبدون منهم فكانوا يهرون تسخير الفكر لصالحهم ، وعلى المعلمين الإدعان . وأخلت طبقة صغار الموظفين تكديح في صمت ، تقع عليهم مظلم الأعياد ، فيقومون بالأداء ، دون مطالبة بحقوق أو انتظار لجزاء .

وفي هذا الجو الملبّد بغيم الظلم والاستبداد وُولِدَ ليسنج وإله الرعد الذي جاء ليزيل الغمام . وبير الظلام ، فكم أجيح نيراناً ما زالت تتوهج ، وكم أشعل نور مزال يضيء ، فهو إمام عصر التنوير . عصر البصيرة والعقلانية .

وفي عيط أسرة ليسنج تُجدد وغياً بورجوازيها ملحوظاً ، وجواً دينياً بالوراثة : فقد كان جده توبيلفوس من دارسي اللاهوت في جامعة ليزج وله بحث حول « التصاميم الديني » وكان أبوه واعظاً كما

لايسنج إمام عصر التنوير

د. كمال رضوان



الكون وفلسفته ، والعمل الدائب على تحقيق حرية الإنسان ، بإخراجه من قيود العبودية ، سواء من الناحية الدينية أو من الناحية السياسية . كان الأمرء - صغرهم وكبرهم ، حاكمين أو محكومين - كانوا جميعاً يجمعهم أن يظل الشعب في حالة من الدّل والقهر . ومن ثم لم يكن من السهل توحيد الأشعة الجديدة في حزمة من الضوء تثير الظلام وتعلن ميلاد عصر جديد . فلم يكن بمقدور فلسفة لايسنج بمبادئها المثالية ، والتي ترى أن الله سبحانه وتعالى يفتح للبشر أبواباً يدخلون منها

مع مطلع القرن الثامن عشر في ألمانيا ، واجه المفكرّون والشعراء الحركة التي خلفها عصر الباروك ، والمتمثلة في الصراع بين الدنيا والدين ، بين الحياة الدنيا بزعمرها المادي والحياة الأخرى بمصداها الروحي . وللتغلب على ذلك الصراع وأبعاده الدنيوية والدنيية كان لابد من خلق نوع من الاعتقاد في الكون وصلاحية ، وفي نظاهم وقوانينه الطبيعية . ولكي يتحقق ذلك ، ينبغي تحكيم العقل ، والتدبير في نظام



ذكرنا . أما الصبي فقد أحبه والده ، خصوصا أنه الرضيعة ، والتي أنجبت أحد عشر طفلا غيره ، مات منهم خمسة في سن الطفولة . كان جوتفريد هو الابن الثالث ، وورث من أبيه الحبس والحقد والأفعال ، إلا أنه استطاع أن يوفقا جميعا إلى حسم وعزم . وهذا الحبس هو الذي دلف به إلى ترك المدرسة ، ومغادرة القرية بأفاتها الضيقة ليخرج إلى عالم أربب وأوسع ، عالم المدن : لينرج وبرلين ومأمبورج - وهي المحطات الهامة في حياته . غادر الصبي حجرات الدراسة بمدرسة القرية ، ليبحث عن مكان في قاعات جامعة لينرج ، أخرج نفسه من عيط الأسرة التي أخذ أعضاؤها . أبأ عن جد - بتدارسون علوم الدين ، وبأ إلى دنيا الفكر والأدب ، خرج من الضائقة المالية للأسرة فأصدا الافتتاح الذهني والنزاه الفكري .

كان مُفَرَّداً أن يدرس أولاً علوم الدين في لينرج ثم يبدأ في دراسة الطب ، لكنه استمع هناك إلى محاضرات في الرياضية ، وفي لغة اللغة ، وفي الآثار والكجيهة تزيد عما استمع إليه في اللاهوت .

أما مدينة لينرج - أو باريس الصغيرة كما أسماها جوت - فكانت تتميز بجماعتها القديمة نوعاً ، كما كانت مدينة التجارة والمكتبات والحياة الاجتماعية الصاعدة ، بما فيها من نشاط أدبي ومسرحي . وفي تلك المدينة كتب الشاب وهو في سن التاسعة عشرة مسرحية الأولى بعنوان «عالم الشاب» ، ومثلتها فرقة كارولينا نويزر - أشهر شخصيات المسرح المجهول - آنذاك - وساعده على معرفتها ابن عمه الضمضي موليوس ، كما ساعده أيضا على الاختلاط برجال المسرح ودنيا الكواليس .

أهم لينرج الدراسة ، بعد أن اجتهد فيها المسرح ، لبدء حياة حرة ، تفرغ فيها للكتابة

والإصلاح ، فأخذ ينظم الأخلاق على فرار هاجديرون وجلام ، ويترجم على طريقة جوتفريد ، ويكتب القصص القصيرة على نسق جيلبرت ، ويعلّم بشهرة هائلز وكوليشتوك . وهؤلاء جميعا هم نجوم الأدب الآن في النصف الأول من القرن الثامن عشر .

ولما علم أبوه بأمر صداقة مع موليوس - ذلك الضمضي الذي هجر القرية منذ زمان وأخذ يتبعها في مقالاته ، مُتَّهاً المرافقين بالألق الضيق ، وسامرا من الخطب الدينية القاسية التي يلقيها واللينرج - حدثت توتيس الأب حيفة وأمر بأن يصود ابته إلى القرية ، لينتعد من جر موليوس السموم . فكتب إليه يطلب عونه ، بحجة مرض أمه الشديد . وأسرع الفتي عائداً رغم بره الشده الفارص . لأحسن الأسرة استئباله ، خصوصا وأهم غدهوه يمرض الوالدة ، وأرادوا استرضاهم بشراء حلة جديدة ، ثم طلبوا منه أن يركز على دراسة العلوم الدينية والطب ، وأخبروه بأن فاعل خير سوف يسدد ديونه ويدفع له المال يرف الجامعة . ثم سمحوا له بالمودة إلى لينرج . هناك أخذ لينرج يستمع إلى المحاضرات بأذن واحدة ، ويطلع ويطلع وبين واحدة ، أما باقي حواسه ، بل كل كيانه فقد انغمس في الحياة الصاعدة بالمدنية ، ليستخلص منها نتائج للشخص الذي يعرضها فيها يكتب من ملاو (كوميديات) ، لأنه كان يعتقد أن الملهمة تستهمل الإصلاح عن طريق المزاح .

ولما عاد لينرج إلى لينرج كانت فرقة كارولينا توفير للمسرح المجهول قد أفلست وقررت الانتقال إلى لينيا ، بعد أن تمهد الفتي المنهول لينرج بسداد ديونها . وقد عرضت عليه الفرقة أن يذهب معها إلى النمسا ، ربما كمشرح ، ربما كمؤلف ، أو ربما كممثل . لكن لينرج وقر الفرقة وقرع مدينة لينرج ، وانتقل إلى

برلين - مقر الحكم الملك فريد ريش تلميذ فولتير وصديقه ، وبذلك تنتقل إلى المرحلة الثانية في حياته .

استعرض لينرج ما كتبه من أشعار بأسلوب العصر - حيث كانت الموضة آنذاك هي محاكاة الشاعر القديم أليكيرون الذي يفتي بالحلب والخمر - فوجد أنها لا تقل عن أشعار جلام وهاجديرون . ومن ثم طن نفسه شاعراً . وعندئذ أصبح في حيرة من أمر نفسه : فقد درس علوم الدين ، لكنه يتجنب وطيفة الواسط ؛ ثم درس لغة اللغة ، لكنه لا يميل إلى التدريس ؛ ونظم الشعر وكب للمسرح ، إلا أنه مازال قليل الثقة بمراجعه المتدعة . فكثيراً ما مخطط لينرج ، ومربحاً ما تنفذ ، ولكنه كان يترك عخطه بالسرعة نفسها . وبين الإقدام والإحجام كان يستند كل طائفاته . وتعددت أفكاره ، وكثرت طموحاته ، لكنه لم يركن إلى عمل ليومه ويجهده . ومع ذلك فلو جمعتا شذات فكره ، لوجدنا أن نجعل إنتاجه ، وهو يصعد في بعد الخامسة والعشرين ، يدل على موهبة مكائف يتدرب ليستعد لمركبة حياته الساعية .

لم يبق أمامه سوى العمل الصحفي . وهنا ساعده موليوس أيضا في الالتحاق وجزئية المقتنين البرلينية التي عرفت باسم «جرئة فوص» ، نسبة إلى مؤسسها الشاعر فوص . أخذ لينرج بعدها بالقبال الأبن لشدة سح سنوات ، كما أسس فيها ملحقاً شهرياً بعنوان «الجند في دنيا الفكر» ليقدم فيه أحدث الأخبار ولتغدق في مجال القنون والمعلوم .

كان أبوه يتحى أن يرى ابته - بعد هجره لدراسة اللاهوت والطب متنبها في دراسة الآداب اللاتينية في جامعة جوتنجن مثلاً ، ليجد مكانه بين أساتذتها اللامعين . ولم يعرف أن الابن يرفض السلك الجامعي حتى لا تنفذ حريته ويصبح موظفا في القطاع العام !



والا علمت الأسرة بانتقاله إلى برلين لأحباب غير مقيمة منعت عنه معاريف الكهنة السوي هي الأخرى . وأقام الأدب الشاب في برلين بمسيرة متواضعة ، وأخذ يتمايل من بعض الترجمات ، ومن مسرحية الأديب اللورد نشتر ، ومن مقالاته الصحفية . يُضاف إلى ذلك بعض النظم الخاضع من أعماله المسرحية الأولى ، ومنها : « العالم الشاب » ، « علو المرآة » ، « العائس » ، « الملحمة » ، « اليهود » ، « الكتنز » . وفي أصحال انتقد فيها غرور العلماء وزهوهم ، وظاهرة العلماء للحرمة ، شهوة الزواج ، ظاهرة الإلحاد ، وجب المال . وقد صاغها جميعا في قالب تقليدي ، على غرار الأعمال المسرحية الفرنسية التي تعرض الدلائل والمؤامرات ، وأصغها لبيسنج بالنظر القصيرة والأحداث المغلقة ، متناولا فيها مع عمله في ليزنج وبرلين من حياة الرقبة وتقاليد الموضة والمظاهر الكاذبة ، مستعرضا فيها شخصيات عابرة الضيق السابقين والفرسان المتهورين والحسد الثامنين . وقد لاقى كلها إقبالا كبيرا ، نظرا لما فيها من المرح والانفعالات والفكاهة .

قطع لبيسنج إقامته في برلين ثلاث مرات ، كانت أولاها عندما شعر بأنه لا بد وأن يتم دراسته التي قطع فيها شوطا بعيدا . فمضيا عاد للعمل الشاب إلى هانوفر ، وحصل هناك في درجة الماجستير في الآداب عام ١٩٠٢ ، ثم عاد إلى برلين ليشر طيلة مكتبة في سنة مجلدات للأعمال التي كتبها حتى ذلك الحين ، ومنها بعد بمتوان « بوب » شاعر يهيم على شاركه فيه صديقه مندلسون ، ثم مسرحية « س س سارا سابسون » .

وفي عام ١٩٠٤ كتب لبيسنج رسالة إلى أستاذة اللاهوت في جامعة جوتنجن ، وهو المستشرق يوحنا دانييل ميشاليس (صديق والده) ، وقد لخص فيها حياته كالآتي .

« فطعتكم بأحدكم بالكاتبة إلى لتقوا على بعض غروري ، وكخطوا علما بشخصي . فقول هناك ما هو أهم فيما يذكر من إهداء سوى اسمه ، خصوصا إذا لم يكن له خدم ولا أصدقاء ولا خط ؟ . تعلمت في مدرسة ماسين (بجوار كاتيس) ثم درست في ليزنج وفترنج . وعندما سألني سائل عن دراسي ، لشرح بمرح شديد . فقد حصلت في الماجستير في فترنج ، كما أنني أزيد من مجرد « طالب » ، كما يسمي الناس لاتيني ، ولكنني أقل من (واضع) . حيث يفتني الأستاذ فاش . وأنا أتجيب في برلين منذ عام ١٩٠٨ ، ولم أقادرها إلا لتصف عام قضيت في مكان آخر . وأنا لا أبحث من ترقية هنا ، بل إنني أمشي هنا وكفى ، لأنني لا أحصل على المعبية في مدينة أخرى . وأنا ذكرت متى - وهو الآن ٢٥ عاما - لفتني أورك في تاريخ سيات قد انتهى ، وأتركه للمستقبل بأحداثه للكتابة الأخيرة ، وأصعدته الآن ليجرد إنسان يواجه للمستقبل بما أواجهه من لا مبالاة ، ومع هذا أحطاب بعث لبيسنج بمسرحية « اليهود » التي يرفض فيها الأحكام العامة من شعوب بأسرها ، ويشير في بعد نظر - ودون ذكر

أساه - إلى صديقه موسى مندلسون ، الذي تبدأ لبيسنج بنبوغه وجذبيته ، وتحقق نبوغه فيها بعد .

ثم غادر لبيسنج مدينة برلين للمرة الثانية عام ١٩٠٥ ولقد ثلاث سنوات قضاها في ليزنج ، حيث أُرَاد أن ينطلق منها في رحلة ثقافية بتوصيل من جوتنجن في تفكر . لكن الرحلة لم تصل إلى هدفها المنشود ، وهو زيارة إنجلترا وفرنسا ، إذ لاحت - آنذاك - نذر الحرب ، فالتفت لبيسنج بزيارة بعض المدن في شمال ألمانيا وهولندا ، وطافا بالتحالف والمسارح والمكتبات ، وعادت بعد زيارة أمستردام . تعرف لبيسنج في هذه الجولة على الشاعر كلودتيوك ، والممثل إيكوف في هابورج . وعاد لبيسنج إلى برلين عام ١٩٠٨ ، وانضم إلى زمرة أصدقائه الفيلسوف مندلسون والأديب الناشريون والناشط الشاعر إيفان فون كلايست (فتيق الشاعر المسرحي الكبير هيريش لون كلايست) . إلا أن الصدقاء مع كلايست لم تدم طويلا ، حيث مات كلايست في أثناء الحرب مع روسيا وبدأ لبيسنج في نشر دراسات أدبية ناقدة بمتوان « رسالت بشأن الجسد في الأدب » - أصدرها بالتعاون مع نيولاي ومنديلسون . وهي سلسلة من المقالات ، معظمها نقد في قالب رسالة إلى جهول ، وتبلغ في مجموعها ٣٣٣ رسالة . منها حسن بقلم لبيسنج ، وهي جارية في تقدما ، صريحة في لومها ، خلاصة في مدحا . وفي لبيسنج نقد اللاذع إلى الأدباء المفسرين ، والمؤرخين للزمستين ، والضعفاء من المترجمين ، الذين يهيم على أكثر من الملق في الرسالة الشهيرة رقم ١٧ بشأن لبيسنج حلة شهوة على أستاذ الجيل آنذاك - الأديب جوتشيد - ويتخذ نظريته الخاصة بتطور المسرح الأساس ، ويعرض مذهبه الغفالي ، كما يرفض الصراخ الجديب الاجتماعية الفرنسية ، مفضلا عليها التراجيديا القديمة



عند سوفوكليس . وقد أثبت لبيسنج أن كورناني وراسين ومعها الفن المسرحي الفرنسي والفرنسيون من المتناجح والقل العليا التي اعتمد عليها جوتشيد - لم ينجحوا إلا في تقليد الإغريق أيا . في هذا المقام تجدر الإشارة إلى أن لبيسنج هو أول من لفت الأنظار إلى عظيمة شكسبير الفنية ، فرأه قريبا من المفاسر الأملية ، واعتبره نه الدراما طيبها وأصيلها .

وفي بعضه في النقد الفني والجسمال بمتوان « لاكون » أو الخلود بين الرسم والنشر (١٩١٦) يشهد لبيسنج بالفنان والأدبي لنكلمان (١٩١٧ - ١٩١٨) ويبدأه نه الإغريقية الروح ، والتي كان لها تأثير قوي على معاصره في العصر الكلاسيكي فيها . كان فنكلمان متحمبا بكرة أن الفن الإغريقي ليس له إلا هدف واحد ، وهو عرض الجمال في سداقة بيعة وعظمة عادية . وشبهه فنكلمان أعمال الإغريق بالبحر المصطنع ، كما أن أفعوال فنكلمان سادسة ، بينما ساهم برعي وزيد ، فإن تقليد الإغريق تميز في الأخرى من كل العواطف والانفعالات ، بينما روحها راسخة في عظمة وهند .

تدرك لبيسنج فن فنكلمان ، ورأى صورة لمجموعة تجليل لاكون (الموجود بالنيانكا) ، فالتفت نفسه إلى مقارنة فنكلمان الجسد المتحمس بقرانتي الشعر . ولأحظ لبيسنج أن فن النحت يعرض صيدا ملوفا ، بينما يعرض فنكلمان معنويات محسوسة بظفر عليها التمايز الزمني . وكانت المشكلة الرئيسية في نظر فنكلمان تكمن في مقدرة الشاعر على خلق صورة مجسدة ناطقة . الذين لبيسنج يتناجح لذلك من الشعراء القدامى « الذين لا يصفون الواقع الساكنة ، بل يمزجونها إلى حركات وأحداث . وغير لبيسنج في بحثه من كثير من القوانين والتفريعات ، مثل نظرية « اللحظة الحسية » في فن النحت ، أو نظرية حدود الجمال ، كما طلب الشعر بأن يقتصر على عرض كل ما يتصف بالجمال الداعل - وكلها نظريات راحها الشعراء الكلاسيكيون (جوته وشيلر مثلا) .

ومرة ثالثة قطع لبيسنج إقامته في برلين ، عندما توسط له صديقه الناشط إيفان فون كلايست وألحه في وظيفة سكرتير للناقد فون ناوتستين في معسكر بيسلاو في أثناء حرب السنوات السبع . ورغم كثرة أعماله الإدارية ، كان لبيسنج يفر وقتا ليمارس فيه قراءته وهوائه (مثل ركوب الخيل) ، وكان يستغل ما يتوفر لديه من المال في شراء الكتب ، أو يرسل بعضا من ذلك المال إلى مسقط رأسه لتمويل دراسة أخوته الصغار . وبعد خمس سنوات من العمل في خدمة الجيش عاد لبيسنج إلى برلين ، ومعده مسرته الجديدة بمتوان « ميشاليس يارنييل » التي استقى أحداها من غيرته وتجاربه في أثناء الحرب . وليس من عجب أن يسميها بوجه « الوليد الشرعي » غروب السنوات السبع . اعتبرها البيه وثيقة تنطق بشعار لبيسنج نحو الوطن ، واعتبرها أبدا مبدلة في ولأه إلى الفيلسوف الخالص على العرض - إلا الماركة ومغربي

مفاداة هامبورج وقبول الوظيفة الجديدة في فولفنبوتل. ولم يكن الدواع من هامبورج سهلا، لكنه غادها وهو مدين بمبالغ طائلة، عما أضطره بيع كتيبه مرة أخرى، حتى يتغلب على الضائقة المالية. ودخل فولفنبوتل والأمل يحميه في أن يستقر في المقام، بعد أن أجهدت التقلات والألام!

● كان عزائه الوحيد في الوظيفة الجديدة هو انضمامه لزمرة العلماء في بلاط الدوق كارل ، كما أن مكتبته فولفنبيرتل كانت ذائعة الصيت ، فأنشغل ليسنج بين جوانبها ، يستخرج من كنوزها الشر الغوالي ، ليقتدها جليل من العلماء والباحثين . إلا أن الجانب الإداري كان ضعيفا ، حيث عمل التقي بدفاتر المكتبة غير دقيق ، وهو أمر ظلل كان تقدر حتى عصرنا الحاضر .

السلام - الملك فريدريش . إلا أن هناك من اعتبرها نقداً لأدائها موجهاً ضد الملك ، وضد ظلمه واستبداده ، وضد جهازه الإداري الحاكم ، الذي يسير ، معاملة الضباط وهم خارج الخدمة . ومع ذلك فقد أخلدت السيرة تغزو دور المسرح بالترنيج ، إلى أن أصبحت - فيما بعد - ضمن مقررات الكتب الدراسية لتعليم التلاميذ الوطنية .

ومن الجزءين الصادرين تلك المجلة نود أن نشر أولاً إلى نظرية ليستج حول العمل الأسوي، وكيف يؤثر في نفس المشاهد الخوف والتعاطف، أو الحسية والمشاركة الوجدانية، وهي تلك النظرية التي شغلت أجيالاً من الباحثين، فاختلصوا في تفسير لفظة *Furcht* وهذا تعني الخوف أم الفزع أم الحسية، واختلصوا كذلك في تفسير لفظة *Mitleid* وهذا هي المشاركة الوجدانية أم عاطفة الأرحام.

ولا انتهى المقد البرم ين لينسج وين المسرح
القوي في هامبورج ، ولا قنلت دار النشر ، ولا ما
يكتمل العمل القنلى الكبرى هـ المسرح
الهامبورجى ، - فادر لينسج مدينة هامبورج ، وقصدا
إلى فولفنبوتل - وهى المحطة الرابعة والأخيرة
حياته - حيث عمل أمين مكتبها ، ليكون فى رحاب
الكتب والبحث العلمى . تردد لينسج طويلا فى أمر

مولد وصاحبه غايب والصعود في زمن السقوط

حسن عطية



تفوح بك الشئ استطاع في أقل من عشر سنوات الانتقال من وضعية اجتماعية لوضعية اجتماعية مغايرة ، متغلبا حركة الواقع المسيرة لصالح طبقة فطيلة ، فانتقل من العمل كسروجي سيارات إلى بيع قطع الفيار ، إلى استيراد كل ما يثير المجتمع على استراذه في زمن الأزمات ، حتى أصبح مليونير يبيع لثيله حل أحدث الطرز السينمائية ، ويتاجر في كل شيء ، ويشتري العربات المصنعة خصيصا للمليونيرات .

إثر حادث أليم ، يبروح ضحيته مليونير وابنه وأمو زوجته ، تتغير أحداث أحدث مسرحيات نعمان عاشور المروضة حاليا من إخراج سعد أرديش باسم دمولك . وصاحبه غايب ، فانتظالا من غيايب فزح بك فجأة ، يتر عالم حالته والمربطين بها ، مما يتطلب إعادة ترتيب الأوضاع وفق التغيرات الجديدة ، داخل واقع مشحون بالفضاضات ، مما يفتح المسرحية جراءة الفكرة وشجاعة المواجهة ، دون غش النظر من نهايات المصايدة الفنية الجمالية كتابية وحرشا ، مما يثير التساؤل لاجل حالها حول ابداعات نعمان عاشور الأخيرة من جهة ، وحول التجاوزات سعد أرديش الأخيرة ، وقدرته على الارتقاء بقامة نصوص أقل قيمة فكريا مما يطرسه نعمان هنا ، نذكر منها ما لعله تشكيليا وجاليا وقدره على التوصل لخلق مع نصي داخلهم يدخل القرية لسمد مكلوى ، ووفوت علينا بكرة لعمد سلموى .

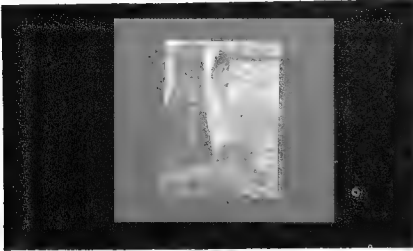
وعم التاجيل المؤقت للبحث من إجابات شالية لدحركة التقنية تساعدها في الوقوف إلى جانب المسرح الجاد في مصر ، والدفاع عنه ضد الهجمات الشرسة الموجهة له داخليا وخارجيا ، لنتجبه معا للدخول إلى عالم مسرحية دمولك . وصاحبه غايب والمتطفلة أهدائها من موقف (إعادة ترتيب) الأوضاع بعد هزيمة رب الأسرة ، والتفريق الهام في مجموعة الشركات الرأسمالية ، وإن لم تمن تلك الفنية تماثلا بين فزوح بك ، وصاحب المولد الذي ينجبه قد أليم ، حيث أن ذلك الأخير قد خلط منذ زمن ، حيث استطاعت البورجوازية الكومبرادورية ذات الماسك الطفيلية ، أن تغلب وتتصر على البورجوازية المتوسطة الوطنية ، وأن تجهب بذلك التجربة الثورية في الخمسينيات والستينيات ، وأن تدعم وجودها الجديد بغاية من القوانين المشاككة المحقة لخصايها ، والمطلة حركة الجماهير ، وأن تفرز بالتالي أبطلها الجند ، من أمثال



فالمولد منصوب من زمن ، وإعادة ترتيب الأوضاع ، لا تمنى سوى بعض الحزن ، ثم إعادة توزيع الأصص بين الشركاء ، يبحث عن أشكال جديدة للتعامل داخل نفس المولد ، وعليه للمسرحية فتع ستارها بعد مدخل صوق تتداخل فيه الأغاني الوطنية بالأغاني السوقية يؤثر لحادث عربة ، وما أن يفتح الساتر حتى تتوالد أمانات الشخصيات في معرض كامل تنضم قاعة ضخمة بالدور الأسفل لقبل فزوح بك ، معرض من الشخصيات تدخل لتدريبات أمانات لتقدم نفسها أو يقدمها الغير ، كاشفة عن أفكارها وسلوكياتها القدحمة والجديدة إزاء الحداث الأليم ، وبدء من حيلة الحديث الشهيرة بين الحادام وأخر تنصرف حلى للمعلومات الأولية بشكل مباشر ، فنحن الآن بعد مرور ثلاثة أسابيع على الحادث ، يساعد أحمد ابن فزوح الحادام على إزالة آثار الحزن عن البيت ، ويستقبل عاسى العائلة لإهاء آخر شركة من الشركات الثلاث التي يفرمون بتصليتها ، وإعادة توزيع الأصص ، فأحد هو أول من يقدم من عائلة فزوح على طرح مسألة التصفية ، بفرض الخلاص من تشابكتها ، فهو مدرك بأن الأمر قد فشى ، وأن الحل كل قد وقع على كتفيه ، وعليه وحده يصفه الرجل الوحيد حاليا في العائلة ، تحديق حركتها الجديدة ، ومع إعلان إتمامه بالثورة والاشتراكية ، ويند كيسة لئال ، وسعيه للتصفيه حتى يتربح من هم المال ، يتسادل من كيفية تترك هذا الكم الحادام من المال دون أن يدري ، فيجبه الرد بتبرير من أحد شركاء أبيه (الأطلس دهب) أنه وكان غرقان في السياسة والثقافة والكتب والمبادئ ، كان متغزلا عن حركة الواقع المسيرة في اتجاه وأسمال ، وهي مقولة لا تقل ابتداءً عن مقولة والومي المقفود ، حيث ترفع مسئولية المشاركة ليسا حدث من الخلف الذي صمت بإرادته وتزييف الوعي بخلفها لأهل كيف لقائي ، يخرج منه أصحابه كل لقرة ، مدهولين لما حدث ، متعجبين من كيفية حدوثه .

بل أن أحد بعلديه يثبت بغايت تلك المقولة ، حيث كان يعى ما يجري ، ورفض المشاركة فيه وكتبت هازيل أسرق معاصم ، زى ما أنت سرقت ، هو أدرك حركة الواقع وأثر مواجهتها بالسلب ، وهما هو يمد موت أبيه ، الذي شارك بالسرقة في تكوين ثروته ، يسعى لالتجته منها ، حتى لا يميل وزرها ، ومع ذلك فها أن يتنهي الحماى من توزيع الأصص ، والأفكار بانتهاه شركات جديدة بنفس الأسماء والنشاط القديم دون تغيير في الأوضاع ، حتى يهيل أحمد دون رفض أو تلمس ، لقد اختير الواقع ضلحيه الفكرية ، فها أن تحول من مجرد ابن مالك يرفض طر يقته في الحصول على المال ، ويكتفى برفضه السلبى إلى أن أصبح مكالكا يبر في نفس الطريق ، فيكتفى بارضاء ذاته بالصراخ ، على حين يقبل عدليا ليرقى في نفس الطريق .

هكذا يسقط أول وأهم بطل في مسرحيتنا تلك ، والمتحامل وحده عبه متواله الطرق الطفيلية في



وما أن تخرج حتى وجد الثورة قد قامت ، فتعلم بأننا هنا فكان من صغار الضباط الأحرار ، أو هكذا ادعى ، وارتبط بالقيادة العسكرية وتنجح في أن يكون من (رجال التحرير) - أو من متغنى الثورة كما في العرض الحزبي - فحصل بذلك على نياشين في حرب اليمن ، وحصل حكم بالسجن لدور مشيوي داخل الجيش ، فهرب بأمواله إلى الخارج ، مستغلا بانتهازية إلى مجال التجارة متشامعا مع فروح وحسنين مجموعة الشركات التي شاركت في استيراد بضاعة أوروبا إلى مصر في كل أزماتها ، وهو اليوم يبيع كل علاقته بتلك الشركات ، بعد انتقاله إلى تجارة الأسلحة في شركة كبرى مع بعض السوريين والمليانين ، مستغلا أيضا الواقع المشرى للنظام العربي .

هذا الأسطي ذهب ، صاحب الوجود اتمام داخل أمه الأسرة ، فهو صديق قديم لفروح ، منذ أن كان سائقا بالحراج المجاور لغزل فروح ، كما كان صديقا لأحد وأفكاره إلى الدرجة التي كان يعتبره فيها لثونجا للكاكدين ، ومع ذلك فقد استغل بعد ذلك ، ولقد جهده وعمله - شريفا أو غير شريفه لاستغلال المسافة الجبلية ، مقابل مشاركته فيها يحصلون عليه ، فهو الديناميس للحرك للثورة ، وله حق التوزيع على الصفقات والشركات الخاصة بالشركات ، فهو متحمل عن الجميع المسؤولية ، فطال أن يكون له الحسد في مجموعة الحركة للثورة ، ومع ذلك فهو الوحيد بينهم الذي لم يسع لتغيير (شكل) حياته ، فلم يتقلب بلطف البوكية ، في زمن حودة الألقاب مسئلة ، ولم يعلن عن نفسه كرجل أعمال ظل مجرد سائق للملحمة ، مستفيدا من كل شيء ، وهو كما كل من حوله ، وأنها بالواقع المحيط ، مقدما تثيراته للمشاركة في سرقة الشعب ، في زمن الحب ، بأن ما (حصل) عليه هو مقابل (جهده) الفعلي ، وأن (شاركته) في السرقة لم تكن إرادية ، وإنما دعما من الآخرين ، وإن (سرقاته) هذه إنما جاءت في زمن غابت فيه الرقابة ، أو غابت بكافة أشكالها ، فطالبت الحب ، هي دفع تيريرية تتوالى في إدامة واقع وأن سمت تيريرة السلات من

ومعتقدات الآخرين ، مقدسة لنا في النهاية صورة للصاعدين من القاع إلى القمة ، الذين يحولون أجراء إلى ملاك وفي حفلة من الزمن كما يقولون ، ويوصي كامل بالزمن كما يقول الواقع .

فالسيد فتوح ، العامل القديم ، أصبح (بك) ورجل أعمال كبير ، وابن عائلته حسين ، بالغ الحضر والصفير أصبح (بك) أيضا وشريكا غائبا بمجموعة الشركات ، وقد تزوج من السيدة سوز ، الشريفة هي الأخرى ، والتي يقدم مسع يدانية المسحرة ، على سحب كل أموالها من البنك المودعة فيه ، لإعادة إيداعها في سبعة بنوك أخرى ، باسمه ، كما أنه يجاهلها على ما يملكه لها من آراء مسجلة من أحد ، مهاجم بها المحيطين بها ، فثير السخرية ، حيث تلبس الكلمات القليلة أكثر من جميعها التناقض . أما الشرك الثلاث في تلك المجموعة ، فهو المقدم نصار ، غائب عن الساحة أمانتا ، لكن تعرف كل شيء عنه منذ البداية فهو الشرك بالنصيب الأكبر في مجموعة الشركات ، وهو أيضا متغل في القاع ، حيث شارك فتوح بك في مصاريف دراسته بالكلية العسكرية



الحصول على الأموال ، ومن ثم جازم من البداية البقاء الدرامي ، فمن إذن يعمل الموقف الآخر ؟ . . . الأخت الصغرى والحسام شخصيتها الحاشية الفكر والقلم على الآن ، لا تفعل شيئا سوى مسائلة أمها ، أو التعلق على ما يحدث أمامها بمصطلحات سيكولوجية استغنى عن حفظها من دراستها الجامعية . . أم الأخت الكبرى مساهم العائلة بحيلة من ألمانيا ، بعد طلاقها من زوجها المقدم نصار الشرك الهام في مجموعة الشركات ، والتي تزوجته لتوفيق العلاقة التجارية بينه وبين أمها ، بملقة عائلية ، وعندما مات الأب ، وغير المقدم نصار تومعه عمله طلقها ، بل وطلق مصر بأكملها ، فثار الزواج بالثانية وتجنسا بحياتها . . أم الأم وثريا عالمه التي لا حتم في البداية بتوزيع الأنصبة ، وتسمى للاستحباب من الدنيا لتمشي إلى جوار مقابر من مقبرا ، دون أن تنسى وضعها الاجتماعي ، فتجهز لنفسها حجرتين كاملتين بالماء ، هذا دون أن تفقد زوجها وبأولها فهي كانت على علم كامل بكيفية تكوين زوجها لأمواله ، بل وتذكر أنه كان قادرا على الالتفاف حول القواطين ، وحمه ما عصى عليه قانون وحسي ، وهي تغير من عقلية صاحبها السياسية الإعلانية في بداية السبعينات بسببها لكل إنجازات وإيديولوجية التجربة السنية ، فأحد أبنا هو واحد من دسوق الاشتراكية التي تجاوزهها المرحلة ، ومن ثم فهي تهاجم عندما يبالغ عن الأسطي ذهب - بصفته قاصدا قديما - وتذكره بأن ذلك كان في الماضي وأيام الاشتراكية بتسلكه ، وبالتالي فهي يحكم تكوينها وتساومها بالعلاقة مع زوجها في تكوين الثورة وأفكارها لا وإن تقف أمام الثورة الموزعة ، لذا لم يجد هناك صراع بين أحد وآخر شيء ، مات رجل ، وقبل الأولة وزوجته السير في نفس طريقه ، بل أن توجه الزوجة لريا عالم إلى المقابر بل كان أحملت في البداية إلتياحا على الزواج الغائب ، وإنما هي فترة التمازج تعد ترتيب أوراقتها وسلوكياتها مع الآخرين ، كما تستعمل فيها بعد .

ولأن المسحرة - النص اكتفت بدلا من عرض (الموقف الدرامي) الذي يشأ من وفوه متغير جديد على الواقع ، يستلزم تحاذر مواقف متباينة للشخصيات الموجودة داخله ، أو يزيل لها أهمية اخضعت محلها ، فيصعب (الموقف الدرامي) هو وجودا بين وضع ووضع ، ومفجرا لصراع بين المشتركين في كل من الوضامين ، ولكن اكتفت المسحرة - النص يعرض شخصيات متتابة بعناية من الحياة ، التفت إثر (حادثة) حيال لتكشف عن أفكارها أمانتا ، دون أية ضغوط درامية أو فكرة تدفعها لذلك الكشف ، كما أن المسحرة - العرض اكتفت بالصياغة التشكيلية للمكان - ثيلا فروح إلى الضخمة ، ومدان الأسرة - كاشفة عن ذوق تلك العائلة - الطبقة ، والتي يسأل بين (قيمة) الأشياء و(جميعها) وبالتالي تركت للمسحرة - النص والعرض ، الشخصيات تدخل أمانتا وتخرج بمررات وإعياه ، وتتحدث بسرعة ومباشرة عن أفكارها ومعتقداتها ، ومن أفكار

المشاركة فيها حدث ، ينس منطق (الوعى المفقود) والفرق في بصر السياسة والباطنية) ، منطق السادة عندما يواجهون بجرهم

لم يكن امامنا في معرض الشخصيات الصاعدة ، سوى (البيت سكنية) مجرد خادمة صغيرة هاشية الرجود والفعل ، والأستاذ (بكات) حامي العائلة ، المستحل خبرته القانونية في تسهيل مهام التبيب للمجموعة ، وبعد ترتيب أوضاعهم قانونيا بعد غيبة وخروج بعض الشركاء ، فهو المهني الذي يستعمله التجار والسماسة لتكثيف سرقاتهم قانونيا . وما أن ترتب الأوضاع ، ويرضى الجميع بما آل إليه الحال ، حتى تنطلق ثريا هاتم إلى المدافن ، في رحلة تستكمل فيها (شكل) الحزن على من مات ، بعد إزالة آثاره من القبلا ، وتعيد فيها ترتيب أفكارها ، وتحديد موعدها ، بعد غيبة (رب البيت) ونحوها (كثيرة العائلة) و(ميزان القوة) فيه .

وخلال تلك الرحلة التي لم تستغرق سوى شهرين أربعة ، هيجت فيها داخل سكن لآخر وسط المقابر ، به كل مستلزمات البيت البرجوازي ، مقابل البسطة (أم متولى) ، كواخز أعرج صاعد من قاع الجميع ، زوجة رجل كان يعمل عامل (لصيق القيشان) ثم سافر إلى الكويت فامسوية ، بدلا جدهه مثقال ثروة عاد بها ليقيم لأسرته بيتا وسط المقابر ، في حدود ما هو متاح ، وليقيم مصنا لليلاد ، يصبح هو مالكا له ، متاح ، والجميع في هذه المسرحية يترايطون حائلا ويتغلغلون بحال من وضعية الأجرام إلى وضعية الملاك ، حتى (البيت سكنية) الحاد ، تتركب خدعة الأسرة لتفترج سمكها ، يدفعها للعمل بعد انفصالها عنه ، لدى مجموعة من العرب بالزمالك مع احتمالية زواجها من أحدكم ، على أمل أن تصبح (سيدة) محترمة . بل أن الصورة اجتماعيا لم يبلغ الشعور الطبقي ، فلم تتولى رهم زوجها من زوجة أجبر إلى زوجة مالك ما زالت تشرع أبدا أقل من زوجة مالك آخر ، هي (ثريا هاتم) ، فهناك أيضا تدرج طبقي داخل الملكية ذاتها ، إلى الدرجة التي تدفع بالست (أم متولى) إلى الجبريل داتيا ، من المصلحة المسرحي - تحت أمثال (ثريا هاتم) ، أو الظهور بمظهر المهتم المهتمات على أكل الفواكه بسوية - كما في المرض المسرحي - بالإضافة إلى حركتها التلاميذ ثريا هاتم ، واعتراها بالفرق بينها وبين شيا جباب جامدات .

وفي المدافن ، وبعد أقل من خمسة شهور من الحداث الأولى ، تقدم لنا المسرحية مواقف الشخصيات بعنة ، وما ترتب عليه من إعادة ترتيب الأوضاع ، فألا حرت للمقابر تركن إلى نفسها وتستمر حقيقة أحوال أولادها والمحيطين بهم ، وقد وصل تحليلها للواقع أن مأساة حياتهم هي سيادة الكرامة في الخسب بين الناس ، وأن الحل هو الخلد دونها اهتمام بالآخرين ، فهم أشرار مثل الذين ماتوا ، حتى عندما نوافق على أن تبتس (سوتة) معها ، بعد ابتعادها عن



عندما كانت

زوجها وظلها الطلاق منه ، تطلب منها أن تكون مثل الأموات لا حديث أو سبي للتواصل مع الآخرين أو حتى الانتماء من زوجها الذي خدعها وسرقها ، ومع ذلك ثريا هاتم تبذل من نصيبها في الثروة وتفكر في استثماره مع أبنائها ... لذلك قد بدأ يتخذ موقفه الجدي ، (العلم) الآلية الصغرى تستبد للاختزان برجل ألبان بور سيندي ، عرف جيدا كيف يصعد وسط فوضى القوانين القائمة ، وفي أتراته بها بعترها أصطلم صقلاته ، و(سهام) استبدلت زوجها العسكري السابق ، بالأسطى دهب الثرى الجدي ، بعد إدراكها أنه أقوى وأثرى من يحيط بها ، متفاضية في ذات الوقت من الفارق السن والتعليمي بينها ، أما (أحمد) فما زال غير قادر على التواصل كعادته مع من حوله ، وغير قادر على التصديق بوضعية الجديدة ، ويمارس همله الذي عليه أن يسير فيه ، لذا عندما تقترح عليه أنه أن يشترك معها في مشروعات تجارية جديدة ، يفرح مرتباً أن ذلك تفكير بورجوازي برفضه ، وهو هنا يتخذ خطوة قتيلا في وعيه بواقعه ، فيمد تتأله من أسباب نقدها للوعي ، ثم إحتلته أنه كان رافعا اجتماعيا في حركة الواقع ، ما هو بملن أنه كان خطئا ، كانت رؤيته عدودة ونظرة قاصرة ، فالشذوذ في حقيقة التطور الحداثي . كل ذلك التطور في إدراكه للواقع لم يأت نتيجة للشذوذ في أحداث درامية ففالة وإنما جاء من خارج حركة الشخصية ومفروضا عليها .

على حين يتدفع (حسنين) في طريق الأسطى (دهب) فيتزوج من فتاة صغيرة ، حاصلة على الدكتوراة في الاقتصاد من الولايات المتحدة ، ليحملها مشقة على كل أعماله ، هو يشترى بماله للجامعة الاجتماعية والعلوم التي يستعمله في زيادة أمواله ، فضلا عن قدرتها بعلاقتها على الحصول على (موهبة)

أمركية ... أما (دهب) فهو يرفع شعار المرحلة الجديد ، الانتفاخ الانتحائي ، بعد توارى شعار الانتفاخ الاستهلاكي ، دونما تمييز حقيقي في نوعية أعماله ، هو رجل يعرف جيدا كيف يحقق طموحاته ، وكيف يستفيد من كل مرحلة ، فهو مؤهل لذلك ، ويص واقعه وسار حركته جيدا .

وبعد رحلة الاستجمام للمقابر تعود (ثريا هاتم) برغبتها وقرارها الجدي إلى منزلها - دون أية ضغوط درامية أو فكرية عليها - التي أعاد ترتيبه ماليا (أحمد) ، ورغم انفصاله فكريا عنها ، ورفضه القوي لسلطانها ، إلا أنه هو الذي قادها لير الألمان ، وسار بها معها في ذات الطريق الذي اختارته هي ، ورغم أنه وفقا لحركة الفردية التي جملةته يتفصل دوما عن حركة أسرته من قبل انهجه فكره التصفية للشركات بعد موت الأب ، إلا أنه وجد نفسه رأسا لهد العائلة التي وصفاها من قبل أنها طفيلية ، ومع ذلك ورغم رفضه السابق لرفض حركة تلك العائلة وتركها ، ليقرب عقله من الكتب ، والمناقشات النظرية ، بما أمده من إدراك ما يدور حوله ، إلا أنه لم يرفض أية مكاسب له كقادمة من هذه (العائلة) ، بعدما من إخراجها من وظيفته مروراً بإخراجها من التضييق ، وصولاً إلى وراثته المليون ونصف المليون من الجنيهات ، التي وافق على استثمارها من خلال (دهب) ، فتمتته بها بقدر يتصف بالمليون في أقل من عام ، هو شخصية إنذ غير ثورية وغير قادرة على العمل ، متعلق بمقولات نظرية للاشتركية والاشتراكية والعلوم دونما تفكير عملي لها ، ويررب من مواجهة واقعه باسم غياب الوعي ، ويكتفي فقط بالصراخ طوال الوقت ضد المستغلين ، بيتا يشارك بصمتة وباستمرار أمواله في ذات الطريق هو شخصية هروية ، يرفض الانضمام للحزب الحاكم ، ليس من باب رفضه له كحزب ، أو لفكره الحزبية ذاتها ، وإنما لفرقه وهر وبه من العمل ، لذا فإن استعداده لمثلت كشكير الفرد بين الكتيونة وعندها ، ليس إلا من قبيل التشنق النظري بعبارة متفقة ، وهروب آخر من عالم الواقع إلى عالم الخيال ، ومن ثم فإن إضالة المخرج سمد اردش لمصطلحات الاشتراكية والانتفاخ كمسارات فكرية تتداخل صوبيا مع ماركسيزم (أحمد) ، لتفرد بين أن يكون أو لا يكون ، ليست إلا تدعيم فكري لا غير مدعم في فكر وسرعة الشخصية الدرامية ، فأحد ما يفكر أو يسع طوال المسرحية أن يولها في تحقيق أية أفكار وتطلعات اشتراكية ، والتعص لا يقدمه لنا - مما حسن الثبات - متروكا بين نظامين وايدولوجيتين : اشتراكية ورأسمالية ، إنما هو صراح ضد نظام واحد ، دون تقديم صورة للبعد الآخر ، تدفع بالتلقى الكووف مع هذا ضد ذلك ، أو على الأقل ، التردد مع (أحمد) بينها ، وإنما على وجه دقيق ، هو ميوط ثروة على شاب يلوك بلسانه بضمة مصطلحات تدور حول الفكر الاشتراكي ، في ذات الوقت الذي يقدر عليها المشاركة في كل ما يتم ، فلما التردد إذن !! ، وحول أي شيء ؟ بل أنه عندما يستدعي شخصية لمثلت لا يرى

فيه سوى أخذ شعابا للفساد، لم يفعل في مواجهته، سوى قتله لوالده بحريته أوفيا بالصفقة، ما أدى لاحتجارها، وقتله لعمه، وقضائه على أمه، ومن ثم لم يملك في النهاية سوى قتل ذاته، وبعدم ذلك هو الطريق الوحيد لمواجهة الفساد الحق، فليختصر الطريق ويقتل نفسه قبل اقترانه لذبية أممية، وأصلا بذلك إلى قمة اليأس بسرعة، دون أي إقدام منه لاختيار حلول أخرى لتحقيق أفكاره، وإذا كانت ثمة أفكار متكاملة لديه، لم يفرز الأرض الواقع، الذي لا يستطيع قوله قولاً، أو العيش عليه، فضلاً عن تكمله، لذا يكتب بالصرخ، والاكتفاء بما يقال من أصحابه، حتى يكونه مشلولاً سياسياً بفعل حالته، ومواجهة كل ذلك بالهذات تاركاً كل الأمور للسائق القديم والعقل المفكر المدير الأسطى ذهب، الذي قدم هذه الحالة ما لم يقدمه أحد لها من قبل، كما أنه استطاع الحصول على توكيل من (أحد) بتشغيل أمواله، خوفاً من انتدافه عملياً لتحقيق أفكار المجرمين به من الاشتراكيين، الذي يعني - بحكم انتمائه السابق - طيبة أفكارهم... ومع ذلك فالتكامل حوله يجاصر حاضره، ويقف أمامه أبواب المستقبل، ويبدو حرية الحركة - ليس هناك دليل درامي على ذلك - ويستمرى الفساد حول، حتى يصبح حسب مقرره، مولد وصاحبه خائب، وهو في بطنه من هذا الخائب الذي يسقط هذا المرد، ويبدو للواقع أثره، لا يجد داخل ما هو قائم سوى قانونين، ومن أين لك هذا؟ فهو ينتدبه له هو المخر الوحيد المباشر... ومع ذلك فهو يدرك عدم إمكانية تحقيق ذلك القانون وسط غابة من القوانين الانتفاضة، فضلاً عن سيقوم بتطبيقه وعلى من، وكيف، وفي يتم تطبيقه؟

وأمام موقفه هذا، لا يلق أحد إلى جانيه سوى أمه (سوته) اللتين يربا فيه الأمل الوحيد لها، لقد تغير لهما موقف الأم من الواقع حولها، فأعلنت انضمامها لأفكار (أحد) التي أصبحت تعدد النقلة البيضاء الوحيدة في حياة تلك العائلة، وهي مواقف على ما يطرأ عليها، من غير انحراف ولا غير شيرورة مايل في بداية الكلام، بل إنها تدافع في موضع آخر عن أحد مذات الثورة - وهو السيد أمالي - التي كانت أبجها في بداية المسرحية، وهي تيرر انقلابا الفكرى والذرائع الذي بأن ما وصلت إليه وفكرها هو العيرة التي خدعا من الأموات وتكمه، تلك العيرة ليست فكرية، وإنما هي عاطفية، أن أحد عتيد بالدينا، ومع ذلك، تغلب فجأة مرة أخرى عتدا بتكناك الجميع على (أحد)، وفردون مع نهاية المسرحية ضرورة تزييف وجه وعمل، فحبل منع له ليجن هو في النهاية أنه وحده لا يكتفى فحبل عه، مع أنه استطاع أن يقرأ من عشر سنين مستجراً عن بلد بحتها، فلهي هو الباني الذي لم يزيغ وجه بعد أم يطلب منهم إذا أرادوا تزييف وجهه أن يزيغوا وي ليجنهم كله ١١٩. لا أحد يدري؟



الشيخ المصطفى

لقد برع نسمان عاشور في اختيار شخصيته الصاعدة في زمن اليب، وقدمها في معرض متحرك، تتوالى أمامنا الصور وهي برسمها يخلق، ويعتيف لها الترويض حتى تتكامل كشخصيات، دون أن يضلها في الترويض بينة درامية، فمنها الوجود الفنى الاخلاق مكتفا لفظ بوجودها الحي في بيتها الواقعية، وشتان بين الوجوديين، واليبيين، ومن ثم فإن أي حديث من تطور الشخصيات، وأوها، والتفلاط وتغير أفكارها وسلوكاتها هو من باب التزييد على المسرحية - النص، التي شأب عنها هذا، فاستبدلت نفي الدراما وتوترها، بد (التنين) على الأوضاع السائلة، والإحالة إلى أحداث وشخصيات حية في حفل المخرج الألى، بما تقدمها دلالاتها في المستقبل، فضلاً عن استخدام المصطلحات والتعبيرات للدلالة حالياً، والاعتماد كلية على الكوميديا النفسية سواء باستخدام المصطلح في غير موضعه، أو بالتفلاط بالألفاظ، أو بالتأويل اللغوية أو بإيجاز السخر الحاد من شخصياته، يعيد ظهورها في كتاب كاتوريبة واضحة. ولقد انقطعت صد أورش تلك الكاريكاتورية ليسر بها من جميع شخصياته على المسرح بمالغا في كل شيء، فالظفر المسرحي الذي صممه في براءة يتصد على الجائفة في الصليبة التشكيلية للمكان، مجسداً مدى ضخامة هذا العالم الذي تصنعه تلك الطبيعة الطفولية، ومدى البلخ الذي تعيش فيه بدلاً من غورائها الفكرى والتفاني، وإن منحت الأصعدة الضخمة المتقدمة هذا العالم رسوخاً ليس فيه، أما للنايلس فمن الواضح أنها تركت لإمكانات الممثلين، وفي إطار أن العرض يقدم (شرعية) من الواقع، استلقت شخصيات مبالغ في تقديمها بفرض البحرية منها،

فأحد (عمود مسعود) شخصية زائفة باستمرار، يروح ويجه على المسرح دونما حرك درامى له، يصرخ ويعلن من ألب مبالغ فيها، ويبدو دائماً أمامنا زائف الإحسان... أما سهام (عفاف رشاد) فلم تدرك المظلة كهيئة لتقديمها، فتأرجحت بين التقديم الجاد لشخصية فتاة حريجة حقوق ناضجة، تعرف جيداً كيف تصطاد أزواجها، وبين التقديم الساخر لقناة مراعاة تكتدشها الكلمات، ولكنه انشاق وراء البحث عن إجابات عن الكوميديا ليس في مواقف الشخصية، وإنما في الكليشة التي نطق الكلمات، على حين أن إلمام (مائدة زكى)، لم تستطع بحكم أحادية دورها سوى مشاركة أعباء الصراخ الدائم ضده، أو ضد خطيبها وألت (رياض الخولي) الذي تصيد ملاحه شخصيته كبير سعيدي، فيألف بيها مبالغة وصلت إلى حد الفجاجة، يبرغم أيضاً لتقديم صورة معترة لانتفاض الشخصية الحرة، وقد شارك في حرب الصراخ القاتمة على المسرح كل من (إسحاق القلعاوي) شربا هتام، لينتد أمماً زائفة قافزة دونما مبرر، فهي شخصية مسرحية امرأة تقترب من الستين، ولصان من الأراضي إلى الدرجة التي يبي لها مصعباً داخلياً لعدم قدرها على استخدام السلم، هذا فضلاً عن كونها في حالة حزن على زوجها وأبنا وأخوها، مما يزيد بالضرورة من التثقل الحصول على أكتافها، ويقتد حركتها التي رأينا عكسها على المسرح، كذلك اندلعت (رياء حسين) سوتة لتكبير جيم دورها بمبالغة الوصية والحركة، وإن بدت أكثر الجميع عطف على وهي بلاغة الترويض الحية مع الجمهور... والد شاركت (علي صابوني) في مهرجانات المبالغة، بتصورها لشخصية أم متولى، لمراة البسيطة، كمرأة بصيرة شرهة للطماع، تامة تيمية الجدم للأسباب، لا سيادة حرة عتمة.

يقي لدينا (عيد الحليظ الطساوي) حسين، الذي هول كتر في تقديم دوره، و (إبراهيم السامى) الأسطى ذهب الذي هول كتر في تقديم دوره، فلم يستطع جميع قدرته التعبية على الاستعانة من كل المراحل، وحل استخدام عطفه في تحريك وإدارة كل من حوله كمناسك لحظوظ الراس، وإلّا جاء بهينه لدوره، إمالاً في تجسيد عيوبها.

ويعاد التساؤل المزعج للظهور برأسه متندد: ما الذي حدث لهذا العرض؟ ومن السهل من تلك الكيرة، إذا كانت مجرد كيرة - هل هو النص الذي لم يتضح درامياً جيداً؟ أم ذلك القبح للدراما بأنها خشة المسرح لتجسد أمامنا بعض الظفر من مبررات ولها؟ أم في الرؤية الإخراجية ولجسدها دور في ذلك؟ أم تدب تيب وجهة نظر بيرزا وتندلع عنها، مثلاً فملت في عرض سايقة؟ أم هي مسالة مثل المسرح وما اكتشف العرض من فكاسكات تخيلية ومرب عتلى؟ أم هو الخناق العام الذي نعترف بفساده، وإن كنا لا نستطيع أن نجعل منه مجرد منجب نعلق عليه كيوانا، إذا كانت مجرد كيوانا ١١١

يوسف الحلم المشهور معروف للجميع . وفي كثير من الأحيان يفسر المحسرون الأحلام ، وهم غالبا عارفون أقدارهم ، يقوموا سلوك أصحابها ، ويرشدوهم إلى صالحتهم في حاضرهم ومستقبلهم .

٢ - اما ثاني الطريقتين اللذين سلكتها الأقدمون ، فهو محاولتهم فهم القوى الخفية المسببة للمرض . فكانوا لذلك يدخلون في ديبوية trance ، بقايلون أثناءه الأرواح ليفاوضوها لصالح المرضى . وكانوا أثناءه يبيروا نائمهم ويسألونه إلى مدن النور وعالم الأرواح .

وعن طريق الببويات توصلوا إلى معرفة التنويم المغناطيسي .. Hypnotism . وكانوا يرتقون صنتهم يقوموا بتبرينات طويلة شاقة ، يتدبرون أثناءها على التفكير والاستغراء والتأمل .

وكانت تدريباتهم في الواقع "درجات" داخلية في أنفسهم . هذه الرحلات الداخلية التأملية هي التي أوحى لشاعر إيطاليا الأشهر دانتي Dante بكوميديته الإلهية . ويشاعرنا أبو العلاء برسالته الغفران . وقبلها عند البوذيين ما يعرف بالجنجالاموش .

وعلى طول الطريق ، اجتنب الكثيرون من المفكرين والأدباء لبعض الوت قبل أن يخرجوا على العالم ويدمشوا بإنتاجهم وإبداعهم .

ولم يدر الأقدمون الأسبقون أنهم كانوا يتعاملون مع اللاشعور . وأهم كانوا رؤاهم ومغدى الطريق أمانا إليه .

ثانيا : اللاشعور حديثا .

١ - اللاشعور عند الفلاسفة التأمل Meditation ، معروف وتأسس من عهد البوذيين القدامى ، إلى متوصل في العصور الوسطى ، وإلى عهد النهضة الأوربية Renaissance .

تأمل فلسفة عصر النهضة ، أصحاب الفكر المجرى ، في الظواهر غير الملموسة كالمعرفة والتبرغ والإشباع والارادة والأحلام والتنويم المغناطيسي . إلخ .

قال أشر ثيرشوبهاور عام ١٨٣٠ في كتابه والعالم كبراهه وتكرهه إن في الإنسان قوة خفية أسماها والإرادة . وذلك على أن الإرادة تتحكم في سلوك الفرد بدون أن يشعر ، وكأنا . "والرجل الأعمى القوى الذي يحمل على كتفيه رجلا ضعيفا مبصره" وهذان الشبان الذي يقع في حب فتاة جميلة ، هو في الحقيقة ، ودون أن يشعر ، يلبي فريضة المحافظة على النوع - بنادقها الجنسي .

ثم استبدل فون هارمان عام ١٨٦٩ بكلمة الإرادة اصطلاح اللاشعور ووصفه بأنه . "شده عظيم الذكاء والقدرة والمهارة . وقال إن اللاشعور جوهر الانسان وعيخته ، وأنه الأساس المكين لمأسنا للموس .

كيف عرفنا اللاشعور؟

د . عبد الرؤوف ثابت

١ - كان السحرة وأطباء القبائل ثم الكهنة يساء بعد يملكون المرضى بالقراءة والرتي ، وبالترغيب والترهيب ، يشرعوا منهم القوى الخفية المسببة للمرض . وكانوا يسمون تلك القوى بأساء تيمنا لمتحداهم .

كما يرسوا في استحضار الأرواح : السطية والشريعة ، وهي أرواح الآباء والأجداد ، وأرواح غير الإنسان . وكانت الأرواح تنبئهم عن الداء فيقصوا له الدواء أو العمل

وتنبه عمليات الاستحضارات هذه عملية التنويم المغناطيسي . ولو أن التنويم المغناطيسي حقيقة علمية بمفهومنا الحاضر . ومازالت هذه الإستحضارات تطبق في بعض المجتمعات ، النامية والمتقدمة على السواء ، ومنها الزارة وإستخراج الشيطان exorcism . كذلك أهتم الأقدمون ، وخاصة المصريين ، بظاهرة الأحلام . وحلم عزيز مصر وتفسير سيدنا

كل ما له إسم فهو موجود أفلاطون ، ٣٠٠ ق.م

مقدمة :

ينقسم العقل ، النفس مجازا ، إلى منطقتين : الشعور واللاشعور . واللاشعور هو جوهر العقل وجمعه وركيزته . وإن كنا لا نطعن إلى عمله فقط واضعا بسبب ضوضاء الواقع .

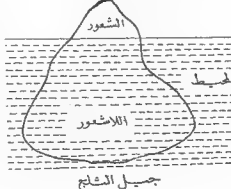
وحجم اللاشعور إلى الشعور عظيم جدا ، حتى إننا إلى الآن لا يمكننا سير غوره أو الأوام بكل خواصه وقدراته .

فإذا تصورنا العقل كجبل التلج في المحيط . فإن الجزء الظاهر منه فوق سطح الماء هو الشعور . وهو صغير الحجم جدا بالنسبة كما غنى تحت السطح وهو اللاشعور . أنظر الشكل . وإذا شبهنا العقل بمدينة كبيرة أثناء الليل ، وسلطنا عليها شامسا من مصباح كاشف ، فإن القطاع الضيق الذي يظهره الضوء من المدينة هو الشعور . أما باقي المدينة السامع في الظلام فيمثل اللاشعور . وسواء ما ظهر في الضوء أو غنى في الظلام من المدينة ، فإنها تزرخ بالهامة والحركة وإن لم يسن لنا رؤية ما يحدث في الظلام .

أولا : اللاشعور قديما

لم يكن الإهتمام إلى اللاشعور هدفا سعى إليه . ولا جاء إكتشافه من طريق الصدفة .

حديثا ما قبل التاريخ عن طريقين طويلين سلكتها الأقدمون معا ، حتى أتى بهم إلى ما نعرفه الآن عن اللاشعور .



وخطأ نيته (١٨٤٤ - ١٩٠٠) بالتأمل شوطاً بعيداً. فبعد أن أحسب عن الناس لفترة، خرج على العالم ليدهشته بتشوشته العذبة وهذا ما قاله في ذراعتيه: تأمل بنفسي في عالم اللايموس. وهناك قابل خراشيت، وبما قابل إلا نفسه في لا شعوره.

وفي مجال آخر، أكد نيته بأهمية الإنسان للحداد. وقال في معرض «الحداد»، وقد يعتقد المرء أنه متجلبب إلى الأمام، والحقيقة أنه ملموع من الخلف. وإن الإنسان في تشكبه بالتقاليد والعرف التي لا تنتفج والمثلث، إنما هو خادع لنفسه.

وهناك كتاب للفيلسوف شوميل بئر، حدًا فيه حُلُو نيته وعنوانه بـ «الإنسان والعرف».

حل المشاكل لا شعورياً
حق هو هولمز عام ١٨٩٨ بظاهرة حل المشاكل لا شعورياً. وبمناهة أننا إذا أخذنا التفكير في مشكلة صعب علينا حلها، فإن الحل قد يطرا علينا فيما بعد فجأة. ودلل بذلك في وجود تفكير وإدراك خفيين يحلّان في اللاشعور.

قال في كتاب معروف إنه سوف نرى كتابة قصة غيرته كيف تكُنّ لعملياً من ثلاثة صور فداء معلقة في صالون البيت مع صور العائلة دون أن يراه أحد من أهلها. وبعد أيام واثته الفكرة: يمسح التلميذ الصورة ثم يخفيها في حقيته المدرسية!

٢ - اللاشعور في الطب النفسي:

الإجماع:

أهتم الأطباء النفسيون في النصف الأخير من القرن الماضي بظاهرة الإجماع وقسموه إلى ذات وموضوعي. وأنه سبب الأمراض النفسية. ويسبب التسلط والخصوص والمعتقدات الحافظة المرضية (المذامات) والأملاح، وخاصة المائدة والمؤثرة، والتجوال أثناء



الليل والحرف المرضي Phobia. وقالوا إن السحر نوع من الإجماع.

فسر هؤلاء الأطباء الخوف المرضي تفسيراً منطقياً. قالوا إن المرضي يصاب به منذ طفولته المبكرة. فمثلاً: إذا فزع طفل في مهده من قط، فإن خوفه من القطط عامد يبقى متعلباً في لا شعوره. ليطهر فيما بعد في شكل خوف مرضي، مع أنه لا يتذكر حادث القط الذي أزعجه في مهده.

كتب طبيب لصديق قال: كان عندي سبل قوي للوقوع في هوى النساء الحولات. وتماثلت في ذلك طويلاً حتى تذكرت أنني في صباي أحببت صبيةً في حينها حول. وبعد أن تحققت من السبب، فقدت السيدات الحولات تأثيرهن علي.

وأمكن للأطباء استرجاع الأفكار النسيية من المرضي. بواسطة الإجماع في شكل التويم المتناطيسي (الإجماع هو عملية التويم المتناطيسي). وكان مرض المستيريا منتشرًا في ذلك الوقت (أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن) خاصة بين السيدات ومريضات المستيريا شدييدات الإجماع. ويمكن من الطبيب الفرنسي شاركو Sereau أنه أشاع وباء المستيريا بين الفرنسيات، لإعتماده الخاص بمرض المستيريا وعلاجه.

وإن قد وضع للأطباء ما للاشعور من تأثير على الآراء. والأفكار والمعتقدات والإيهام والوجدان (الماعطة).

وصبح الطبيب فرويد أن الاعتقاد آنذاك أن التفكير لابد وأن يكون عملية شعورية خالصة. إذ أثبت في عمله النفسي أن التفكير النواقي إنما هو حصيلة مكونات شعورية ولا شعورية.

وأبما: عصر التحليل النفسي (١٩٠٠ - إلى الآن)

ونزل اللاشعور إلى الشارع. وتناولته الألسن في النوادي والمقاهي بتداه قال الفلاسفة، إن البحث في اللاشعور وظواهره، لا يدخل في نطاق العلم بما علم في الابداء إلى حدود ما وراء الطبيعة Parapsychology.

وقال عليه النفس أن الظواهر اللاشعورية: التفكير الخفي والذاكرة النسيية... إلخ ليست من إخصائص الأطباء. وأن النقص (وهو مرض حقل) مفعول لا شعوري، وليس للأطباء صبيحة فيه. وقال البعض إن العقل شيء والمخ شيء آخر. وإن العقل أكثر من حصيلة كومبيوتر... إلخ.

ولكن سيجموند فرويد S.Freud (١٨٦٥ - ١٩٣٩) الطبيب النفسي الأشهر جاء بجديد:

درس فرويد التراث الحضاري كله من موضوعاته هذا اللاشعور. ثم خرج بتفسيره والكتب repression. قال إن الكبت يسبب الأمراض

النفسية. وخاصة على حد قوله، كبت الرغبات الجنسية. وكان الجنس في أيامه (العصر الفيكتوري - نسبة إلى الملكة فيكتوريا ملكة الإمبراطورية البريطانية) متكرراً، حتى إن الكلام فيه كان جرماً.

وفرويد هو صاحب مدرسة التحليل النفسي العريضة ومشهورة. قال إن الأمراض النفسية تحدث نتيجة للصراع بين الرغبات الكبوتية في اللاشعور والفوقي الكائبة في الشعور. وأشار إلى «الغرفة» التي يُدبها المرضي للأطباء المحللين أثناء العلاج بالتحليل النفسي.

اللاشعور السلائي:

درس كارل جوستاف يونغ (١٨٧٥ - ١٩٦١)، كما فعل فرويد، التراث الحضاري الغربي والشرقي، وخاصة في الهند. ثم قال إن الأساطير والروايات والفنون والآداب تشير إلى وجود لا شعور عام - أي متوارث في كل السلالات البشرية - حل من التاريخ - بجانب اللاشعور الشخصي أو الخاص. وقال إن عوالم اللاشعور السلائي أو العام لم تكبت. وإن هذه العوالم إنما هي رموز وأدلة Archetypes. وأن لها تأثير عظيم وفاعلية قوية على المرء طول الوقت، دون أن يشعر بها. وهذه الرموز هي رمز آدم في المرء ورمز حواء في الرجل (كل آدم يحمل حواء في نفسه)، ورمز الصليبي وآدم أو الأومئة وآلاب (وأسامي رمز الآب، الشيخ الحكيم الديني).

ومن المعروف أن يونج كان مسيحياً طيباً. وكان فيلسوفاً وأدياً أكثر منه طبيباً. وكتابهات معروفة ضمنها في ثمانية عشر كتاباً من حجم المعجم الوسيط. ولعل رموزه الأزيالة الثلاث: الصليبي وآدم وآلاب تعكس محتويات اللاشعور المسيحي، وإن أصر على أنها عالمية: وربما لهذا جاء علاج مدرسته الواسعة الانتشار أقرب إلى الروحياتيات منه إلى العلاجات الطبية التقليدية. وعلى كل فتعاليم يونج غير مطابقة تماماً للأصول العلمية. وعلاجه يعود بالتفع على من هم أكثر روحانية وأقل مادية.

خاتمة:

أجمع العلماء مؤخرًا على وجود أنسواع من اللاشعور. فإلى جانب اللاشعور الحضاري للذكريات والخبرات. واللاشعور المشتق ويحتوي على الخبرات المؤلمة والغير مرضية. واللاشعور الملهم أو الخلاق، وتأتيه وأصبح في أعمال الموهوبين. واللاشعور السلائي... توجد لا شعوريات أخرى لم تكشف بعد. وسيؤيد اكتشافها إلى إثراء معلومات الأجيال المقبلة من:

ذلك أنه شيء العظيم القدرة والمهارة والذكاء، كما تحله فون هارغان منذ أكثر من مائة عام، وأطلق عليه إسم اللاشعور ●



الهتافات

للشاعر الإيطالي نلسون مورييهو

ترجمة محمد طنطاوي

لديك نفسي نلعب
تجر الأيام بشفقة بالقة تأسف من النعاس المتعبه وأنفاله
في طبع مضطربة من الجبر والامان المزعجه
الطريق غيوتنا حتى لا نرى
حتى لا نلتمس بالخوف لأم يخرج عينا من الفرح أو العشر
نخرج نرتجع نفسي نفسي
يخفى هناك بعيد بين غرائب الحياة
بغير أخيه بطفة بين ذكريات العالم
والجسد ممشى كانه يسر وهو بعيد دائما عن النجوى
ويقترب دائما من الغايه
الى تنظر بلا رمة بغايا حية تنحدر جديدها
لديك نفسي نلعب
كل شيء ممشى
طريق لا ينتهي أبدا
مستقيم . . . مستقيم أبدا
كل شيء خطوات خطمه . . . متعرجة وعشوائية
موت حشرة الكهكاه يوقظنا أحيانا ويقلنا
لكن الضرورة تدفعنا ونستجيب لها ونستمر المضي
الشمس تنسحب ، والظل يتلاشى
والسر الأديم بين الألهامى هو الليل بلا
في يوم صاحب من الظلال الخائرة
كالحيوانات الجائدة في صحراء قاحلة



وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
كورنيش النيل - بولاق - القاهرة
«نادى الكتاب»

تعلن الهيئة المصرية العامة للكتاب عن افتتاح مشروع :

«نادى الكتاب»

الذى يضمن لك تكوين مكتبة شخصية في بيتك من الكتب التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب من مختلف فروع المعرفة (آداب - فنون - علوم - سياحة - اقتصاد - إحصائيات - تراب - أطفال)
طبيعة النادى

١ - يصلك كل شهر قائمة بالكتب المتوفرة التى يضمها النادى لتختار منها ما يناسبك .

٢ - يضمن لك النادى وصول عشرة كتب في كل شهر من الموضوعات التى تختارها بسعر التكلفة ويضمن وصول ٥٠ ٪ .

٣ - قيمة الاشتراك فى النادى جنيه واحد فى العام مقابل كرتى العضوية والحق فى الحصول على مجموعات من كتب النادى المتوفرة كل أول شهر .

معلومات
الهيئة العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة : د. سمير رحمان



إستمارة اشتراك نادى الكتاب

الاسم :

العنوان :

الموضوعات التى ترغب القراءة فيها

ولكنه دفاع عن الوسطية

د. عبد الحميد إبراهيم



هي لغة واحدة، ومفردات تتكرر من الثورة الفلسطينية، والسلطة الثورية، والقمع، على أصحاب الحلول الوسطية.

وهي ايهامات واحدة تستخدم بلفاظ البورجوازية والإقطاعية والرأسمالية والحركة المضادة والبروليتارية والاستقلال اللذين، ثم في العالم العربي تتطور إلى سباب وقذف بالتصفيل والجندو والمجول والانتهازية والتواطؤ مع الاستعمار والحركات الصهيونية.

هي لغة واحدة، وايهامات واحدة، استخدمها عمود أمين المال في مقاله عن هذه التوفيقية في حركة التحرر العربي، والتي نشرها في صحيفة «القبس» واستخدمها فصي محمد نصرة في مقاله «ليس طاعاً» عن عمود أمين المال، والتي نشرها في مجلة القاهرة. ويستخدمها الآخرون في اليمن الجنوبي والجزائر وليبيا وسوريا وكوبا وروسيا، وكان البشر نسخة واحدة، يتعرضون حركة تاريخية واحدة. ويتفقون عبر المراحل الخمس التي حصدتها حراكس، ويبدون إلى حتمية تاريخية واحدة، ويخضعون لفولتات واحدة.

لا بأس من ثورة ثقافية، تسيرها سلطة ثورية، تفضي إلى البورجوازية وعضلاء الاستعمار، فهذه شعارات جيلة. وقد بردها البعض أمثال المال والأخ نصرة بنيد طبع، لا بأس من ذلك، لو كانت الثورة الثقافية تنبع من واقع الأمة التاريخي، وتنتج لجأها الطبيعية، أما أنها صدى لمصالحات خارج

الحلوسد، فلن يكتف بها التجساح حتى لو حسنت التوايا، لأيا بالفرورية مستعمل معها تصورات شعب آخر، قد ترى في تاريخ وطن كالوطن العربي هجينة وبربرية، وقد ترى في النظرة الدينية، وفي الحس الشرقي الكثرى مرضاً يجب الخلاص منه.

والخوف أن يتحول ما يسمونه الثورة الثقافية في بلادنا، إلى أفدة في يد الصهيونية. حتى ولو حسنت التوايا، أتت نقرأ البحوث التي تنشر في إسرائيل وفي أمريكا حول الشخصية العربية، فتتبعها بالانتهازية والأزدواجية والتوفيقية والتلطيفية والتفاني، ثم ترى أن كل ذلك نتيجة لحضارة عربية، تروء كلمة الدم، وتخصخ لطبيعة الصحراء، وتتسار إلى الحلول الوسطية، وهي النتائج نفسها التي يرددها العالم، والذي يرى في أهل السنة والأشاهرة مواقف انتهازية يجب أن تسزل، لأنها تؤدي إلى التصفيل والجمود والرجعية.

لا أريد للحار أن يتصرف إلى الهامشيات، ومن ثم أحصره في النقاط التالية: -

١- هل يمكن أن تقدم الحلول من وقتاً؟ ليس هذا ممكناً فحسب، بل هو ضروري، لقد ترددت في الأونة الأخيرة صرخات فوق كل متر، تصاحي بفرورية فكر عربي مستغل، بعد أن فشلت محاولاتنا مع أوروبا وأمريكا وروسيا.

لو قلني أن مرحلة الصراخ قد طالت أكثر مما هو مستد، وكأما تحمل في داخلها أخوف وعدم الثقة، إن الواقع القبيح للعناصر، هزل إذا ما قورن بالخضرة العربية، وكيف هذا يعملا نكف كثيراً عند مرحلة الصراخ، دون أن تتجاوزها إلى مرحلة «كيف يكون هذا الحل؟».

٢- وقد اتصم كتاب «الوسطية العربية» جندار الخوف وضعف الثقة، وقدم نظرية كاملة، كان بعضها العرب قديماً، ويصدون من خلاصا الحلول لشكالات الأسرة والجمع والمطية، ويصدون لها إرضاء لحاجيات الشعور والمطية والأخية، كانوا يمشون تلك النظرة يوحى، يميزهم القرآن الكريم بأهم أمة وسط، ويتجوز هم المواقف الوسطية في كل التطيقات الطارئة، وقد تحدثت في مدرسة أبحث ما صفة الاستمرارية على مدى التاريخ، وهي مدرسة أهل السنة، أو أهل الوسط كبا كانوا يسمون أنفسهم، وهي مدرسة لها أركانها ومعضلاتها وأصلها وكهها وتلاميذها، والأهم من ذلك لها جمهورها الكبير، وكانت تحاور التيارات الأخرى الواردة من افئدة والإخري وفارس والشرق الأقصى، ومن خلال مصطلحاتها الخاصة التي لا تسرد مصطلحات ماركس والفرقة الثقافية، ولا الأكار سائر الإنسان الذي يخلق موقفه.

٣- ولكن هل يمكن إحياء المذهب الوسطي برعة؟ هذا بطبيعة الحال يخالف للحاجات البشرية لتحصده، وللمشكلات التي تختلف من عصر إلى عصر.

إن ما يمكن إحياءه هو منهج الوسطية، وهو منهج كما حده ابن الجبوزية، يجرى وراء الحق في أي مكان، عند الصين أو عند الكفرة، ولا يتفر من هذا الحق، لأن هناك أطلاً آخر عند الثقافة المعادية.

ثم لا يكتفى بعملية الجمع، وإلا التحول إلى مجرد تلقيفية أو ترفيقية أو مسك المصانم الوسط، بل لا بد أن يضم كل ذلك إلى أنظمة مميزة، يسمونها بـ «مقام الكلام»، لأنها تجمع بين مقام الجلال عند اليهودية، ومقام الجمال عند المسيحية.

ومن هنا تجوزت بمنصر الحركة، لأن المسلم لا يسركن إلى مجرد الانتقاء والتلفيق ولا يلجأ إلى المسلمات الواقعة، هو يريحت من الحقيقة هنا وهناك ليكون منها أنظمة مميزة، ويعد في ذلك ولا تراه إلا هاربا من مكان إلى مكان، ومن حال إلى حال، ومن سبب إلى سبب، لأنه يخاف في كل حال يطمئن إليها وكان سبب، أن يقطعه من مطلوبه، فهو لا يسكن حالة ولا شيئا دون مطلوبه، كما يقول ابن الجبوزية، ويجده يقلب في كل يوم أربعين مرة كما يقول الجند، ويدعو الله دائماً أن يوفقه إلى الحقيقة أو إلى الصراط المستقيم، لأن قلب المؤمن بين أربعين أو أصابع الرحمن، يلقبها كيف يشاء. فالبحث من الحقيقة من مصدر المتشوية والفلق العنق، ومن يسك بها إلا بعد قتال مع النفس ومصطفى، ولن السيرة، يتضح في النهاية فأنج خليفة يستمكن إليها القزاة، وكذلك جعلناكم أمة وسطاً، لتكونوا الهداة على الناس.

٤- والوسطية إذن هي مسؤولية وحرة فردية وشخصية مميزة وليست هي تلقيفية أو إزدواجية أو انتمسان إلى الشخصية، وهنا أدعو العالم وأصدقاؤه، بل وكل محبي الوطن العربي إلى تنقية المصطلحات، حتى لا يجلد الاختلاط بين الطب والحيث.

أواق العالم وأصدقاؤه في حاربية التوفيقية والإنتمائية، لا لأيا وسطية، بل لأيا انحراف في الوسطية، وهو ما تته إلى المذهب الوسطي قديماً، وهو يحدد مصطلحاته خلال الممارسة اليومية، لقد رأى أن التعلق بالفرقة في الشريعة الزينية في مذهب الوسطية، لأن التعلق مزودج الشخصية لا يمشي الحائتين في صديق، بل هو يمشي خلال زيف قبح يرى نفسه من الحركة وقلق البحث عن الحقيقة، إنه يبعد على حالة واحدة أربعين سنة كما يقول الجند، إته كاتشب المسندة التي لا تمسك الماء ولا تستجيب لشئ.

إن تجديد المصطلحات شيء ضروري، حتى لا يحدث الاختلاط بين الوسطية والتوفيقية، بين التسوكل والتسواك، بين السكينة والسكون، بين التواضع والذلة، بين الشهامة والشهور، وأخيراً بين الواقع العربي الزاهن بما فيه من إزدواجية وتوفيقية وانتهازية، ولحضارة العربية القديمة بما فيه من مذهب وسطي يضمن كل التيارات، ويضعف عليها من ذات نفسه.

الجزيرة

شمس الدين موسى



منذ أول مرة يظهر فيها على صفحات القاهرة باب انتاج تحت الأضواء التي أخذ من تفكيرنا الكثير ، لكي يتابع ما يبذره الشباب من أدب وفن وفكر في المجالات والشرارات غير المدورية التي زخرت بها حياتنا ، لعند البداية ، ونحن نظن أن هذه الصفحات لن تكون متشابها فيما تنشره ، فضلا عن كل التشابه في طريقة اخراجها وطباعتها ، وفي الواقع فإن ما تولفتهما كان بطل أماننا شيئا والعمى خاصة من ناحية مستوى ما ينشر على صفحات الشرارات والمجلات غير المدورية ، فكان نتيجة انتشار الظاهرة ، أن نتج الكثير من أن يستكملوا أدواهم بنشر أعمالهم ، متخلصين من هذا السبيل وسيلة لثروة إبداعهم وما يندمونه من تجارب وما كان لا بد أن يعاى أصحابها أكثر قبل إقامتها ونشرها على صفحات المجلات . وإننا لا نقدم هؤلاء انتقاداتنا إلا من واقع الحرص على جاريهم بكتابهم وما تعلمه من شرف المقصد والغاية ، حاولين في كل ذلك فتح آفاق مجال للحوار والنقاش الفني والفكري الذي لا يبيى غير وجه الفن والجمال والصدق .

ولعل ما يلتفت للنظر في العدد الأول من الشرارة الأدبية و الجزيرة ، التي تصدر عن جمعية الأدباء بجزيرة وشندويل ، بمحاطفة سواحج . أن العدد احتوى على افتتاحية عبرت عن شعور مجموعة أدباء شندويل ورياضتهم الصادقة والحقيقية للتعبر عن أنفسهم أثناء صولهم في إصدار الشرارة .

لكن الذي يثير الانتباه في الانتاحية تلك الأحكام التي أطلقها المحرر ولا يعرف السبب في إطلاقها ، فما هي التيارات الأدبية التي ظهرت أخيرا ؟ والتي تحيط فيها المبدعون ، وأتاحت بعضها للأعلام الشمية صاحبة الفكر الرديء . على حد قول المحرر - أن يفرض نفسه ...

وإننا نتساءل أيضا ما كيبه الصديق وعبدل عواجة من انحراف النقد عن مساره . فما هو لئام الذي كان يبريد للنقد ؟ ومن هم النقاد الذين انحرافوا ؟

وإننا نظن أن هذا الكلام يتناقض مع ما نسمعه من هؤلاء الأدباء والكتاب عن عدم التفات النقد والنقاد لانتاجهم ، أو ما يسمى بصمت النقاد الذي تعال منه أجيال عديدة في كل أنحاء مصر ومن خلف الأشكال الفنية والأدبية . ولعلنا نقول هؤلاء الأصناف - مهلا في أخلاق الأحكام ، ولا بد من ذكر الأمثلة سواء على الفكر الرديء ، أو التيارات التي شاعت أخيرا ، أو عن النقاد المحرفين ، لأنه عند هذا سيكون الأمر مختلفا ، والتأني ضرورة ، بدلا من محاولة اختلاق الضحايا ...

ومن المراء الأدبية التي يتعثر عليها العدد ثلاث قصص قصيرة الأولى بعنوان والعشاء الأخير ، لصاحب السيد ، وهي تتحدث على المفاجأة التي تأتي في نهاية القصة . ولولا هذه المفاجأة ما بقي من القصة سوى الحكاية - كزجل الذي ذهب إلى أسرة ما لزيارها ، وقول يترحاب شديد على اعتبار أنه العريس المنتظر ، وبينما هو يحاول فهم ما يحدث حوله ، يجهر العريس المنتظر ، ويكون هو مأور الغرائب ... والقصة لا تنسى بما يتجاوز تفاصيل الحكاية .

العدد الأول - السنة الأولى

الجزيرة

مبادرة شبابية
شندويلية

أ ل ج ر ع

تصدرها جمعية الأدباء بجزيرة شندويل

والقصة الثانية ولجانب الآخر من الصورة ، لبعد الرحمن الشريف اعتمدت على المفاجأة أيضا ، حيث الصورة الجميلة التي وأما بطل القصة للفتنة لا تكن كاملة ، ولقد أتت عليها الطيمة ذلك الكيمال بعد ما صنع لها بطل القصة في نفسه أجل صورة . فلقد كانت الفتنة ذات ساق صناعية بجوارها .

والقصة الثالثة « الطاعون » للسيد نجم جمات لتحتل دلالات أكثر . فالمرض « الطاعون » أو الوباء الذي يستتر جعل الملك بين صاحب النبوة وزيرا بدلا من الوزير الذي نفى وجود ذلك الوباء ، وكان الجميع يقومون بالاستعداد لمواجهة الوباء بينه الأسوار حول المدينة واعداد التجهيزات الأخرى بينما صاحب النبوة لا يفعل شيئا ، وكان لا بد أن تكتمل القصة ببعض التفاصيل الأخرى ، التي توضح رؤيته كاملة . والكتاب السيد نجم لديه إحساس كبير بطبيعة القصة القصيرة بزم التركيز والوصف وتملكه للفترة التي يريد التعبير فيها .

ولقد جمات القصص بالمجموعة باستثناء « الطاعون » متمية إلى القصص القصيرة جدا ، التي تعتبر عن موقف واحد وبما لجها الكتاب بنزكيز شديد . وهي القصص كافي شاعت بين كتاب الجيل الأحدث .

ومن القصائد التي احتوى عليها العدد قصيدة « تقوش على الجدران » للشاعر العلمية المصرية فؤاد حجاج ، وهو من جيل شعر العلمية الذي ظهر إنتاجه بعد ١٩٦٧ مع أسبأه أخرى أمثال مصطفى الشاتولي ، ويسرى العزب ، وعبد حيد ، وسير عبد الباقى ، وإبراهيم رضوان ، ومجاد يوسف ، وفخرهم جادوا على الطريق الذي سار عليه شعراء كبار مثل جاد حاد ، وصلاح جاد ، والأبوتري ، وسيد حجاب ، وفؤاد كعومة ...

ويقول الشاعر فؤاد حجاج في القصيدة مسروح يا مفي البكاكوه غرابيل المسروح
دموع ح ... في إيلين مسروح ... حوايك
ياحى حاري من الحقوع ، ومن الجنوب والشمر
حليوا في وندك ميت وصية ، وميت قولة

- عاوه وطاوع ، وحا شاك نغول لاه
- مقطوع لسان عروف الحقيقة وقال
- خود عثمان تسلم - تميش
- ميل لوبع ، ما نغش وقيل
- ...
- ...

نص الكلام
ملي بداه الركوع

فالقصيدة تدل على تجربة إنسانية كاملة ، وهي تحمل رؤية خاصة أوصلها الشاعر لقراءه من خلال الأصوات المختلفة التي تهاوت داخله . كما وأما فقل فوجدنا إنتاج الشاعر فؤاد حجاج الذي اختار العلمية كوع من الانحياز للناس الذين اختارهم كى يعطيهم

حوارنا هذا الأسبوع مع صديقين شامت الصدقة وهدمها أن يكونا من مدينة واحدة ... حوارنا من مدينة المنصورة.



○ الرسالة الأولى جاءت من الصديق محمد محمود إبراهيم سام ... شارع حسونة المخروخ من شارع الجلاء ، تقول الرسالة ... ولبت وجهي شطر القاهرة ، كي أعرف رأيكم في أولي عذالاتي التي أفتي أن تسعوا لها مبدوركم ، وألا تكون سبياً في تحركم على مستوى الشعر الآن ، وعندما ذكرت في الكتابة إليكم ، كان مدق أن أعرف ما إن كنت أسير في الطريق الصحيح أم لا ، وللصديق محمد محمود نقول : لا فلك إلا أن تفكك بين حيات قلوبنا ، وهل هناك شيء نستطيع سوى أن تفكك بعد أن ولت وجهك شطرتنا ، وصلتنا قصيدتان من إبداعك ، لم تكون سبياً في تحسرتي على المستوى الذي وصل إليه الشعر الآن ، فما آل إليه فن العربية الأول أنت منه برى ، لم تعمل نفسك إذن مسئولية جرم لم تعرفه ؟ إن الشعر الحقيقي أيها الصديق ، بغير ، أما ما نقرأه في الجرائد والمجلات فأقله ليس شعراً ، إن أغلب المشولين - غير الرومين أصلاً - من تحمير الصفحات الأدبية صورهم خياهم السقيم ، أما إرثهم ولم لا صفاتهم الأدبية ، فأصبحت مصابيحنا كأنها أوقاف هم مالكوها الأودح ، بعد أن حبروا رديهم من أصحابها الحق ، وبات من الطبيعي أن نطالع أعصافهم الفتق في كل يوم ، والغضبية - اتحداد الشعر - حرداً جديتاً أيها الصديق ، لا تريد الخوض فيها ، ربما على عدم الدخول في مهازات الأدبية ، ومحاولة تجاوز هذا الواقع الأليم ، أما القصيدتان المرسلتان جديتاً أيها الصديق ، والحسنة والطيبة - فقام أسهما مختاراً تلك الحائزين ، ولكن ... لا أتفق معنا أيها الصديق أن نهدم المؤسسات التي تحصر مبدعك عندما قد جفا عليها الزمن وأصبحت مبدعاً من كثرة تكرارها ؟ لقد نبت الله عليك بحرية عظيمة يفتقد إليها الآخرون

أولئك الذين تطلارند قصائدكم الرثة ، أنت شاعر لا يختلف اثنان على موهبته إن قرأنا كتابك ، لكن أي الشعراء تريد أن تكون ؟ وأي الشعراء تريدكم الآن ؟ الشاعر الذي تريده أيها الصديق ليس هو بالشاعر الذي ينشأ الليل والقمر ويحصى عدد نجوم السماء ، ولا هو بالشاعر الذي قيد موهبته في حديث عن القليل ، الصديق محمد : إننا نعيش في نهايات القرن العشرين ، كان من الممكن أن ينشر إبداعك لو أن العام الذي نجاهه هو ١٩٠٠ م مثلاً ، لا تغضب منا أيها الصديق ، فهذه كلمة حق لا بد أن نقولها لك إذا كنت حقاً تعتبر القاعرة من أصدفائك الأولياء ، وبخاصة أنتنا ترى قبيلك مشروخاً لشاعر جيد ، في قصيدته « الحسنة والطيبة » يقول صديقنا :
إذا ما أوتي الليل
ونام الناس إلاك
فناجي النجم في صميت
يسوق إلي نجواك
حذارى لا تتناجى
بصوت فوازيك الباكى
يفيدو النجم في أرقى
لأن النجم يواك

الشاعر نبي ، هكذا تعلمنا من الشعراء العظام الذين سبقوك على الدرب ، إن سر العظمة في أشعارهم - ليس سر شيوخ - لا يمكن في قلمكهم لأودات الشعر ، بل في قلمكهم لرؤية عظيمة ، وهذه الرؤية التي نأت من فراخ ، جاءت من الثقافة الجادة من الفاعل في حومف في المنزل والحارة والشارع والمدينة والوطن والعالم أجمع ، أصبح كل شاعر منهم يعرف أين هو ؟ وق أي مكان يقف على خريطة الكون ، والذي يميز شاعراً عن مثيله هو تميز الرؤية عند أحدهما ، فإين التوبة فيما تكتب ؟ إن مصر أمنا التي حطرت بداعتنا ونحن لما نزل أجنه في بطون أمهاتنا تمر برحلة صبرية في تاريخها ، وإين الواقع الذي نجاهه وليان صار أربعة أجزاء ، وإين ارتباطك بقضايا العالم

والألفية المعاصرة البيضاء تقتل وتعطش أبناء جنوب أفريقيا في وطنهم !! ، ولم الدباب بعيداً ... وهل ضاعت من ذاكرتنا فلسطين ؟ ونحن حينها نقول كلمة الحق ، لا نقصر الشعر على معابجة هداه الموضوعات التي ذكرناها ، لسنا ذاهب الحب فتجن من يدعوا إليه ، لكننا نود أن نجى القصيدة نيفه حية مبررة عن الحب الآن ، ولماذا تولدت هذه الكلمة النقية في هذا الزمن ؟ وما هي طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة اليوم ؟ الطفل والطاقة بالأسر القريب ؟ وعن أشياء أخرى كثيرة دامتنا نجلنا عندما نشرنا قصيدة كقصيدتك شعر بأنك جئت من كوكب آخر ، أيها الصديق : نحن لا نقص عليك بل نفسك إلى قلبونا ، لا نهدك بيتاً نفسرك لك اللغة ، إن كلمتنا حق وهي لا تفكك وحدك بقدر ما هي موجهة إلى كل أصدقاتنا اليديين واحداً واحداً ، لقد سألنا إن كنت تسير في الطريق الصحيح أم لا ، وما نحن نجيبك حسب ما ندرك ، إن حياتنا اليوم معين خصب كي نهل منه إبداعنا ، فأبداً ،

○ الصديق جمال جبار حسن ... مستثنى المنصورة الجمعي ، وصلتنا قصيدك « دنيا » ، وكنت قد أرسلت إليها قبل ذلك ، فترك ردنا عليك أراً طيباً كي تقول رسالتك ، أما قصة اليوم « دنيا » فلا شك أنك نجحت أن تستخدم فيها لغة القصيدة الجديدة ، التكثيف المطلوب ... النقلة المبرزة للاحداث الفرعية داخل الحدث الرئيسي ، لكنك في حاجة إلى تناول الأفكار الجديدة المفصّل ، لموضوع القصيدة مطروق وشائع ، ولم نصف إليه تناولاً جديداً عند كتابتك له ، هذا جاءت القصيدة عادية لا جديد فيها ، منّا ما لم يعرف بعد قصة هذا الشاب الذي اضطرت ظروف العيش أن يترك بلدته كي يسافر إلى بلد آخر بلدته أو إلى وطن غير وطنه ، كي يعمل ويضمن ما يوفر له الزواج من محبوبته ، وإذا به بعد العودة يجدها قد تزوجت برجل آخر عجوزاً كان أو شاباً ، كان من الأجدر للقصيدة أن تنفي لنا بأسباب عادية الضول ، لكنها لم تفعل وأغفلت عنها فجاهت هذبة كما أسلفنا ، وأنت في حاجة أيضاً أيها الصديق إلى تأمل جملة القصيدة بعد الكتابة الأولى ، فقد استخدمت كلمات رديت في قاموسنا يعني عكسها ، مثلاً ، تقول « يشق الأذان ويصعق الروس » والذي نعرفه أن الأصوات الجميلة الجملة هي التي تشق الأذن ، كذلك تقول « وأباً في سكرات اللهفة والشوق » والذي نعلمه أن السكرات تزامن الموت وكساحيه ، فهل جعل الموت ترافد كلمة الشوق في قاموسنا المرع ؟ ومن أجل أخرى قليلة جاءت في نصك على هذا النوع ، لكن لغة القصيدة القصيرة على المستوى العام جيدة ، فاستمر .

والقاهرة تحرب داليا يزيد من ملحوظات الأصدقاء وأرائهم وأعمالهم



● عازف الربابة ● نحاس مطروق ● للفنان محمد رزق ●



بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله الذي ولد له ولا ميراث في ملكه

المسلمين ومع ذلك القرايساوية في كل وقت من الأوقات صاروا
الحسيني المخلصين خيرة السلطان العثماني وأعداء أعدائه أدل
الله ملهه وبطلانهم للملكات لمعوا من إغاثة السلطان غير
معتقلي لأمه فغا طاميا أملا أن أطلع انهم

ثوبن م النابض أمال مصر التي بعد ما عاها ما فغير فعمل
حواهم وعلى مراتهم شوق إلهي ففدوا في مساجدهم
غير مبالين لحد من الفوضى الماوس فلما همروا بالجنسية
بصاريا قيا بعل قلب

لحق قول لم قول الذين بعدوا مع الملكات وساعدتهم
في الحرب علينا فما بعدوا ثوبن ففدوا في حبس مصر

في الحاد الأول
جمع القرى الواقعة في دار فرود بقلعة حاجات من المواجه لكل بر
بما القصر القرايساوي فوالج عاها لها ثوبن في شره مكره في
وصلة من مدعة لخصما ويزوا لمار الله لهم فاعوا ولهم بمصوا
السمامة القرايساوي التي فزايين وكحل وأمره

في الحاد الثاني
كل قرية التي تقيم على القصر القرايساوي تعرفه ولها
في الحاد الثالث

كل قرية التي تابع القصر القرايساوي الواجب صلواته نص
الملكات القرايساوي وليست نص منقود السلطان العثماني
صدا دام به

في الحاد الرابع
الملك في كل بلد لمعوا حاك جميع الأقاليم والسياسة والأمان
بما الملكات وصلوهم لأخيه الأقاليم لحياتهم ربح أدنا من منها
في الحاد الخامس

الواحد على الخلع والجنات والنفقة أنهم وثاروا ولما هم
وصل كل واحد من أهل البلد أنه يفي في مسكنه مطلقا وكذلك
تكون العتات فائمة في الأقاليم على العادة والمسير ماحهم

ليعتروا قيا الله سبحانه وتعالى من القرايساوي دول الملكات فليس
صحة ما كان أمال السلطان العثماني دام الله أمال
العصر القرايساوي لن الله الملكات وأسل على الله المصرة

غير مبالين لحد من الفوضى الماوس فلما همروا بالجنسية
بصاريا قيا بعل قلب

لحق قول لم قول الذين بعدوا مع الملكات وساعدتهم
في الحرب علينا فما بعدوا ثوبن ففدوا في حبس مصر

من طرف القصور القرايساوي القدي على السلس القريه
والصحية السرمسك الحصر بونابرت مصر القوي القرايساوي بغير
أقل مصر فجمعهم أن من رمان مدد السلاجي الذين وصلوا
في القلة المصرة بعد ما كان بابل والأخضر في حق القلة القرايساوي
والمصا تبارها ما كان السلس والتمسك بغير أن ساعد عودهم
وجمرا من مدد عود شوله هذا الزمة الملكات الماوس
من جمال الأناضول والكرجستان وبسما في القديم القدي
يوجد في كره الأناضول كلها فغا في القديم القدي على كل عي قد
حجم على القديم ولهم

بما القصر القرايساوي فوالج عاها لها ثوبن في شره مكره في
وصلة من مدعة لخصما ويزوا لمار الله لهم فاعوا ولهم بمصوا
السمامة القرايساوي التي فزايين وكحل وأمره

في الحاد الأول
جمع القرى الواقعة في دار فرود بقلعة حاجات من المواجه لكل بر
بما القصر القرايساوي فوالج عاها لها ثوبن في شره مكره في
وصلة من مدعة لخصما ويزوا لمار الله لهم فاعوا ولهم بمصوا
السمامة القرايساوي التي فزايين وكحل وأمره

في الحاد الثاني
كل قرية التي تقيم على القصر القرايساوي تعرفه ولها
في الحاد الثالث

كل قرية التي تابع القصر القرايساوي الواجب صلواته نص
الملكات القرايساوي وليست نص منقود السلطان العثماني
صدا دام به

في الحاد الرابع
الملك في كل بلد لمعوا حاك جميع الأقاليم والسياسة والأمان
بما الملكات وصلوهم لأخيه الأقاليم لحياتهم ربح أدنا من منها
في الحاد الخامس

الواحد على الخلع والجنات والنفقة أنهم وثاروا ولما هم
وصل كل واحد من أهل البلد أنه يفي في مسكنه مطلقا وكذلك
تكون العتات فائمة في الأقاليم على العادة والمسير ماحهم

ليعتروا قيا الله سبحانه وتعالى من القرايساوي دول الملكات فليس
صحة ما كان أمال السلطان العثماني دام الله أمال
العصر القرايساوي لن الله الملكات وأسل على الله المصرة

غير مبالين لحد من الفوضى الماوس فلما همروا بالجنسية
بصاريا قيا بعل قلب

لحق قول لم قول الذين بعدوا مع الملكات وساعدتهم
في الحرب علينا فما بعدوا ثوبن ففدوا في حبس مصر